This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

WIDENER
HN SM2P V

MUZYKAL'NAIA STARINA
VOLUME 2

Reprinted on Demand
by

University
Microfilms
International

Ann Arbor • London

This is an authorized facsimile
of the original book, printed by
microfilm-xerography on acid-free paper.

UNIVERSITY MICROFILMS INTERNATIONAL
Ann Arbor, Michigan, U.S.A.
London, England
1981

VII

Музыкальная старина

Сборникъ статей и матеріаловъ для исторіи музыки въ Россіи

изданный

Ник. финдейзенъ

Выпускъ II

YLIOPISTON
YLEISLÄINEN KIRJASTO

С.-Петербургъ, улица Гоголя, д. № 6, кв. № 21

1903

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 9 сентября 1903 г.

„Т-во Художествен. Печати“, Англійскій, 28.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ
въ Конторѣ Редакціи „Русской Музыкальной Газеты“
С.-Петербургъ, ул. Гоголя, д. 6.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

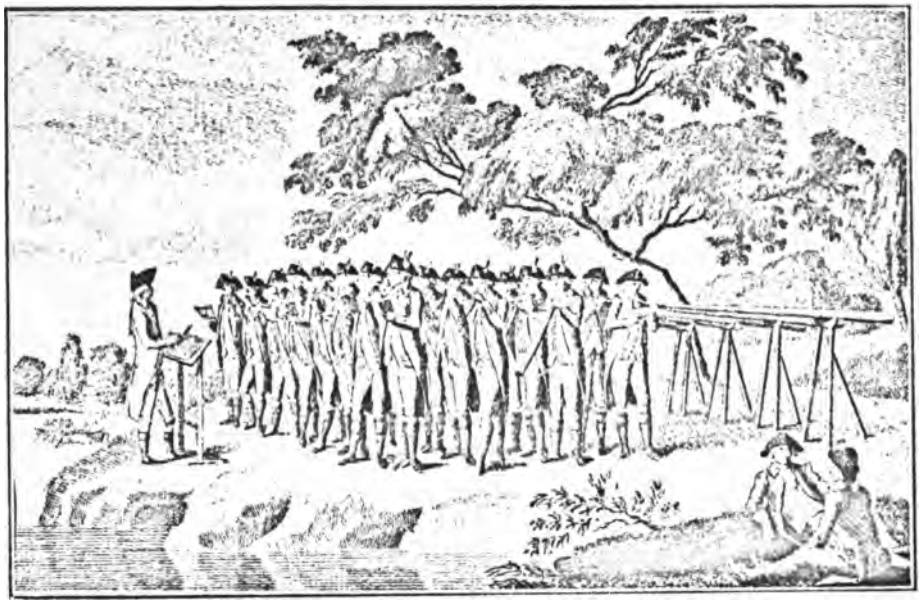
1. Джузеппе Сарти (1729—1802) I. (1729—1784), II. Сарти въ Россіи (1784—1802) . 1.
2. Sonate di Cembalo (1784) *Д. Бортнянскаго* 33.
3. Юношескія произведенія Бортнянскаго (замѣтка) . . . . . 49.
4. Винцентъ Мартинъ (1754—1806) . . . . 57.
5. Новые матеріалы для біографіи А. Н. Верстовскаго: Н. А. Верстовскій и его семья. А. Н. Верстовскій и Над. Вас. Рѣпина . . 67.
6. Роговая музыка въ Россіи. Истор. очеркъ I. Іоганнъ Марешъ (1719—1794)—II. Изобрѣтеніе рогового оркестра. Техническое устройство его.—III. Развитіе роговой музыки.—IV. Изображенія роговыхъ оркестровъ трехъ царствованій. Старинные рога изъ Кобурга. Послѣднее возобновленіе роговой музыки 85.

съ 5 иллюстраціями въ текстѣ.

7. Gavotte изъ Mello-Dramme „Andromede et Perse comp. par. *Alexis Titoff* (1802). Партитура 125.

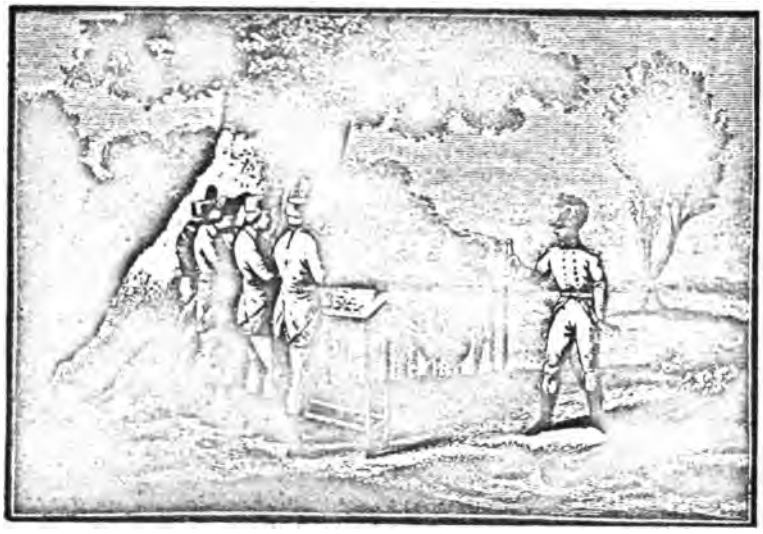
8. Къ портрету Н. А. Титова (1800—1875).—Семья Титовыхъ.—Мелодрама А. Н. Титова „Андромеда и Персей“ (1802) . . . 129.
9. Письмы изъ заграницы русскаго пѣвца *Михайлова-Остроумова* (1839-41) . . . 134.
10. Матеріалы и замѣтки: I. Паэзіелло въ Россіи (1776-84).—II. Репетиціи „Руслана и Людмилы“ въ 1842.—III. Афиша оп. „Эсмеральда“ Даргомыжскаго (1854).—IV. Программа концерта М. А. Балакирева (1856) . . . . . 171.
11. Списокъ русскихъ книгъ по музыкѣ, изд. въ 1773—1873 гг. . . . . 176.
12. Портреты и снимки на отдѣльныхъ листахъ: I. Джузеппе Сарти.—II. Сарти въ группѣ итальянскихъ мастеровъ (Цингарелли, Тритто и Паэзіэлло)—съ грав. Scotti.—III. Винцентъ Мартинъ.—IV. А. Н. Верстовскій съ женой (Над. Рѣпиной),—съ дагерротипа 60-хъ годовъ.—V. Іоганъ Марешъ.—VI. Роговой оркестръ въ царствованіи Имп. Екатерины II.—VII. Оркестръ роговой музыки въ царствованіи Имп. Александра I.—VIII. Н. А. Титовъ—въ молодости.

Іоганъ Марешъ.
(1719—1789).



Роговой оркестръ въ царствованіи Имп. Екатерины II.

Съ грав. I. C. Nabholz въ книгѣ Entstehung der Russischen Jagdmusik von Joh. Chr. Hinrichs, СПБ. 1796.



Роговой оркестръ въ царствованіи Имп. Павла I (1796—1802).

Роговая музыка въ Россіи.

„Роговая музыка“ появилась 150 лѣтъ тому назадъ и просуществовала почти ровно 75 лѣтъ, исчезнувъ затѣмъ навсегда. Изобрѣтенная чехомъ Марешомъ, она составляетъ исключительно русское явленіе, притомъ первое оригинальное явленіе въ исторіи нашей художественной свѣтской музыки, необязанное подражаніемъ какой-либо западной модѣ. За единственнымъ до сихъ поръ извѣстнымъ исключеніемъ, когда русскій оркестръ роговой музыки былъ подаренъ нѣмецкому владѣтельному князю, роговая музыка развилась и умерла въ Россіи, не переходя за гра-

ницы своего отечества. До сихъ поръ свѣдѣнія о ней, вошедшія въ разные очерки исторіи русской музыки—у насъ и за границей—отличаются неточностью и неполнотой, т. к. заключаются въ перепечаткѣ отрывочныхъ свѣдѣній въ большинствѣ непровѣренныхъ и ограничивающихся ссылкою на изданіе, ставшее библіографическою рѣдкостью, друга Мареша Joh. Chr. Hinrichs'a „Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik" (St. Petersburg, 1796). Насколько небрежно относились „изслѣдователи" нашей музыкальной старины къ своей задачѣ, видно изъ того, что покойный П. Д. Перепелицынъ въ своей „Исторіи музыки въ Россіи" (Спб. 1888) помѣстилъ два снимка (рис. 28—29) съ партитуръ оркестра роговой музыки (при томъ изъ книги Hinrichs'a!) въ главу о церковномъ пѣніи и назвалъ ихъ образцами „двойной безлинейно-линейной семеіографіи 17 вѣка" и „безлинейными знаками знаменнаго роспѣва"! До послѣдняго времени никто изъ этихъ изслѣдователей не видѣлъ подлинныхъ роговъ и нотъ рогового оркестра, такъ какъ лишь три года тому назадъ по Высочайшему повелѣнію въ Музей Придворнаго Оркестра, организованнаго его начальникомъ, барономъ К. К. Штакельбергомъ, были переданы, пріобрѣтенные отъ Великаго Герцога Кобургскаго, подлинные инструменты пол-

наго рогового оркестра вмѣстѣ съ современными нотными партіями.

Иностранные музыкальные историки, въ томъ числѣ Амбросъ, удивлялись возможности существованія подобнаго оркестра, при которомъ каждый музыкантъ могъ играть только одну ноту, находили подобное учрежденіе варварскимъ и не постигали эффекта, производимаго роговой музыкой. Совершенно иначе смотрѣли на нее иностранцы-современники, слышавшіе исполненіе рогового оркестра и отзывавшіеся о немъ съ восхищеніемъ. Въ своихъ запискахъ, посвященныхъ Россіи (1761 — 65 гг.), Шлецеръ *) описываетъ слышанный имъ роговой оркестръ граф. Григ. Орлова: „казалось слышишь издали нѣсколько большихъ органовъ“. Другой иностранецъ, академикъ І. фонъ Штелинъ, находитъ впечатлѣніе рогового оркестра „торжественнымъ (pompösen) и по своему прелестному (anmutigem) звуку превосходящимъ всѣ другіе роды музыки (grossen Musik-Arten)“.

Сочиненіе Якова Штелина (Nachrichten von der Musik in Russland), напечатанное въ изданіи M. Joh. Ios. Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland, Riga 1770 (2 часть, стр. 38 — 192), представляющее первое изслѣдованіе исторіи

*) Aug. Ludw. Schlözer's öffentliches und privat Leben, von ihm selbst beschrieben. Göttingen, 1802.

музыки въ Россіи, является, вмѣстѣ съ упомянутымъ раньше изданіемъ Hinrichs'a *первоисточниками* для очерка исторіи роговой музыки въ Россіи. Послѣдняя успѣла вполнѣ заглохнуть и отрывочныя свѣдѣнія о періодѣ, слѣдовавшемъ за изобрѣтеніемъ роговой музыки, сохранились лишь въ современныхъ журналахъ или воспоминаніяхъ (Юрія Арнольда и др.) — Черезъ 60 лѣтъ, къ коронаціи Императора Александра III (1883) были вновь сооружены инструменты рогового оркестра (по описанію книги Гинрихса и образцу роговъ, сохранившихся въ арсеналѣ Л. Гв. Преображенскаго полка), затѣмъ дополненные для коронаціи нынѣ благополучно царствующаго Государя Императора (1896 г.). Въ этомъ же году былъ отпечатанъ „Краткій историческій очеркъ роговой музыки въ Россіи“ (Спб. 1896 г.), составленный барономъ К. К. Штакельбергомъ, въ приложеніи къ которому собранъ цѣлый рядъ интереснѣйшихъ иллюстрацій, относящихся къ исторіи роговой музыки. Послѣдній трудъ является цѣнной сводкой дошедшихъ до насъ историческихъ свѣдѣній о роговой музыкѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ изслѣдованіемъ о роговыхъ инструментахъ въ Россіи вообще.

Три указанныхъ здѣсь труда (Гинрихса, Штелина и барона Штакельберга) и составили главный матеріалъ для настоящаго очерка. Вмѣстѣ

съ тѣмъ, Г. Начальникъ Придворнаго оркестра, баронъ К. К. Штакельбергъ, не только передалъ мнѣ нѣкоторыя свѣдѣнія о роговой музыкѣ, собранныя имъ послѣ изданія „Очерка“, но и предоставилъ ознакомиться съ подлинными старинными рогами и нотными партіями начала XIX в., поступившими въ Музей Придворнаго Оркестра въ 1900 г. Считаю своей нравственной обязанностью выразить здѣсь глубокую благодарность барону К. К. Штакельбергу, оказавшему свое просвѣщенное содѣйствіе моей работѣ.

Ник. Ф.

I. Іоганъ Марешъ. (1719—1794).

Іоганъ Антонъ Марешъ (Maresch) родился въ 1719 г. въ г. Хотиборцѣ, Чеславскаго округа (Чехія), гдѣ отецъ его былъ надзирателемъ водяныхъ сообщеній. На воспитаніе онъ былъ отданъ въ монастырь, гдѣ научился пѣть и рано проявилъ свои музыкальныя способности. Въ юности онъ уже пристрастился къ валторнѣ и сдѣлался однимъ изъ лучшихъ валторнистовъ своего времени. Маленькій чешскій городокъ уже не могъ удовлетворить талантливаго юношу, а потому отецъ его снарядилъ, по прежнему доброму обычаю, въ путешествіе. Марешъ отправился въ Дрезденъ, королевская капелла кото-

раго въ то время славились въ Европѣ; здѣсь юный валторнистъ могъ довершить свое музыкальное образованіе. По пути въ Дрезденъ Марешъ останавливался въ разныхъ княжескихъ резиденціяхъ и знакомился съ пѣвцами и инструменталистами. Въ саксонской столицѣ Марешъ прожилъ довольно продолжительное время, занимаясь съ извѣстнымъ валторнистомъ *Хампелемъ* (Hampel). Изъ Дрездена онъ переѣхалъ въ Берлинъ и здѣсь, въ добавленіе къ валторнѣ, выучился игрѣ на віолончели у знаменитаго виртуоза *Цикка*. Марешъ вполнѣ ясно сознавалъ вредъ игры на мѣдныхъ инструментахъ и хотѣлъ, подъ старость, обезпечить себѣ заработокъ на струнномъ инструментѣ. Подобную предусмотрительность онъ проявилъ позднѣе и въ Россіи, въ своей административно - педагогической дѣятельности: мальчиковъ, отданныхъ ему для обученія въ роговой оркестръ, онъ одновременно обучалъ и струннымъ инструментамъ и тѣмъ самымъ многихъ избавилъ отъ голодной старости.

Въ Берлинѣ Марешъ посвятилъ себя также преподаванію, при чемъ среди учениковъ его оказался молодой графъ *Бестужевъ*, сынъ россійскаго канцлера. Послѣдній поручилъ сыну найти для Петербурга хорошаго валторниста и, такимъ образомъ, молодому Марешу неожиданно открылась карьера въ его будущемъ второмъ отече-

ствѣ. Въ Петербургъ Марешъ пріѣхалъ въ 1748 г., былъ ласково принятъ старымъ графомъ и здѣсь сразу обратилъ на себя вниманіе не только виртуозностью своего исполненія, но и мягкимъ бархатнымъ тономъ. Въ то время концерты въ палатахъ вельможъ были явленіемъ заурядным. На одномъ изъ подобныхъ концертовъ игра Мареша чрезвычайно понравилась имп. Елисаветѣ, которая сейчасъ же предложила валторнисту перейти на службу въ придворный оркестръ. Бестужевъ отпустилъ Мареша задолго до срока его контракта, послѣ того, какъ Марешъ усиленно занялся съ учениками графской капеллы и добился быстрыхъ и превосходныхъ результатовъ.

Въ качествѣ придворнаго музыканта Марешъ часто игралъ на куртагахъ или участвовалъ въ маленькихъ музыкальныхъ собраніяхъ великаго князя Петра Ѳеодоровича. Вѣроятно, онъ такъ и закончилъ бы свой вѣкъ придворнымъ валторнистомъ, если его искусство не надоумило его высшаго начальника, Семена Кирилловича *Нарышкина* (1710 — 1775), егермейстера и тогдашняго директора театровъ, поручить Марешу исправленіе его охотничьихъ роговъ, благодаря тому, что послѣдній, былъ одновременно капельмейстеромъ „охотничьей музыки“ Нарышкина и даже жилъ въ домѣ послѣдняго. Нарышкинъ, извѣстный щеголь своего времени, славился, въ качествѣ

знатока музыки, собственнымъ оркестромъ и театромъ. Въ качествѣ любителя музыки онъ вполнѣ основательно забраковалъ свой охотничій оркестръ, отъ времени совершенно разстроившійся. Марешъ не сразу дошелъ до вполнѣ усовершенственнаго имъ впослѣдствіи типа рогового оркестра. Съ 1751 г., когда ему впервые была поручена реорганизація плохо настроеныхъ и непріятныхъ при совмѣстномъ исполненіи охотничьихъ роговъ, по 1757 г., когда онъ представилъ на одобреніе Нарышкина изобрѣтенный имъ роговой оркестръ,—Марешъ неустанно трудился надъ усовершенствованіемъ послѣдняго и, какъ мы увидимъ ниже, добился многаго. Нарышкинъ не ожидалъ такого эффекта отъ преобразованнаго оркестра, который съ тѣхъ поръ получилъ наименованіе „нарышкинскихъ роговъ“. Понятно, что новый оркестръ долженъ былъ пріятно поразить и императрицу. Въ томъ же году, въ селѣ Измайловѣ, подъ Москвой, новый роговой оркестръ впервые игралъ въ присутствіи имп. Елисаветы, во время охоты, устроенной въ присутствіи всего двора и иностранныхъ пословъ. Тогда же Государыня приказала составить подобный же хоръ при императорской охотѣ, назначивъ Мареша капельмейстеромъ „Придворной Егерской музыки“. Въ этой должности Марешъ пробылъ до 1789 г., когда, разбитый, 31 іюля

этого года, параличемъ вышелъ въ отставку. Еще раньше, около 1774 г. онъ оставилъ свою службу валторниста въ придворномъ оркестрѣ, потерявъ одинъ изъ переднихъ зубовъ, и перешелъ на пультъ второго віолончеля *). До смерти своей Марешъ получалъ пенсію не только изъ Егерскаго корпуса, но и изъ кабинета Ея Величества. Послѣ удара, постигшаго его въ Царскомъ селѣ, Марешъ переселился въ Петербургъ. Черезъ двѣ недѣли съ нимъ случился второй ударъ, лишившій его способности говорить и двигать правой рукой. Предсмертная его болѣзнь была еще болѣе тяжка и длилась почти два мѣсяца. Марешъ скончался 30 мая 1794 г. Заслуги его въ исторіи русской музыки выяснятся въ дальнѣйшемъ изложеніи очерка.

II. Изобрѣтеніе рогового оркестра. — Техническое устройство его.

Охотничьи рога (трубы) составляли необходимую принадлежность нашихъ старинныхъ охотъ вельможной знати. Въ Нарышкинской охотѣ было 16 музыкантовъ, учетверявшихъ звучность аккорда *D-Fis-A-D*, по которому ихъ 16 роговъ

*) „Камеръ-музыкантъ“ Марешъ служилъ въ придворномъ оркестрѣ съ 12 янв. 1752 г. по 1 окт. 1792 г., когда былъ уволенъ отъ службы съ пенсіей въ 700 руб. въ годъ.

были настроены. Такимъ образомъ, лѣсъ во время охоты постоянно оглашался терціей, квинтой или октавой D-dur'ной тональности. Далеко не тщательной работы эти рога отъ времени совершенно разстроились и звукъ издавался имъ рѣзкій, неправильный. Когда Нарышкинъ вздумалъ въ 1751 г. поручить Іоганну Марешу ихъ исправленіе, онъ выразилъ желаніе, чтобы эти охотничьи рога могли также аккомпанировать другимъ инструментамъ. Марешъ взялся за дѣло и сначала не только увеличилъ составъ роговъ, но и объемъ ихъ хора. Чтобы добиться правильно ритмованнаго исполненія, Марешъ завелъ колоколъ, ударявшій въ тактъ и служившій вначалѣ аккомпаниментомъ. Вначалѣ оркестръ, по свидѣтельству Гинрихса, состоялъ изъ 12 вальторнъ, 2 трубъ и 2 почтовыхъ рожковъ и первыя пьесы были разучены въ прежней D-dur'ной тональности, Къ этому составу затѣмъ былъ прибавленъ своеобразный аккомпаниментъ, состоявшій изъ двухъ особыхъ снарядовъ, въ видѣ барабановъ, заключавшихъ 4 колокола, приводимыхъ въ движеніе особымъ валькомъ. Эти снаряды были настроены: первый въ аккордъ *D-Fis-A-D*, второй—*A-Cis-E-A*. Въ такомъ видѣ охотничій оркестръ просуществовалъ только до 1752 г. Для исполненія его приглашались посторонніе музыканты, что затрудняло дѣло. Обученіе игрѣ на

валторнѣ требовало много времени и упражненій, тогда Марешъ и додумался, несмотря на нежеланіе Нарышкина, до рогового оркестра, *однороднаго* по составу инструментовъ, обученіе которому онъ началъ едвали не въ тайнѣ. Объемъ хора роговъ былъ увеличенъ первоначально до двухъ октавъ со всѣми промежуточными полутонами. Рога были темперированной настройки, подобно органу, такъ что новый составъ оркестра могъ играть въ любой тональности. Каждый музыкантъ (къ роговому оркестру приспособлялись вначалѣ главнымъ образомъ мальчики), вѣрнѣе каждый рогъ игралъ только *одну ноту* и отъ исполнителя требовался лишь правильный счетъ паузъ, отъ котораго зависѣла своевременность вступленія. Музыканты могли не знать нотъ, ибо партія каждаго изъ нихъ писалась сплошной скорописью (даже не на линейкѣ) только съ раздѣленіемъ тактовъ точками, причемъ такты нумеровались до каждаго знака повторенія, когда счетъ тактовъ снова начинался съ 1-го. Ноты обозначались обычной круглой нотой, паузы особыми знаками.

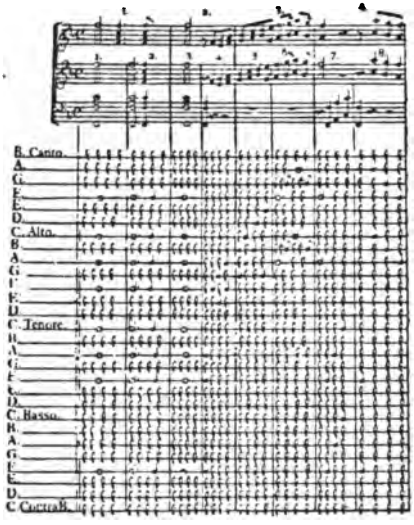
Какъ видно изъ прилагаемаго снимка, форма (мѣдныхъ) роговъ была продолговатая съ параболическимъ закругленіемъ у мундштука. Самый большой рогъ — контра-*A* — былъ длиною въ 98 дюймовъ, ши-

рина раструба 9 дюймовъ: самый маленькій рогъ (*d*-трехчертной октавы) имѣлъ 3 дюйма въ длину, въ раструбѣ $5^1/_2$ линій; впослѣдствіи прибавились еще 2 дискантовыхъ рога *re-dies* и *mi*, такъ что объемъ оркестра достигъ до $4^1/_2$ октавъ. Нижній подвижной наконечникъ (на рис. подъ буквой *C*)— былъ особый снарядъ, изобрѣтенный Марешомъ, прикрѣплявшійся въ концѣ рога и облегчавшій *настройку* инструмента, т. к. рога трудно настраивались между собой. На большихъ рогахъ, устанавливавшихся на особыхъ станкахъ, могли играть и малолѣтніе, т. к. труднѣйшіе инструменты были именно дискантовые, на которыхъ могли играть люди лишь съ вполнѣ здоровыми легкими. Впослѣдствіи были усовершенствованы еще мундштуки. Т. к. крайніе голоса рог. орк. наиболѣе выдѣлялись по звучности, то для усиленія звучности средняго діапазона оркестра нѣкоторыя ноты (отъ обычнаго басоваго *re*) игрались удвоеннымъ количествомъ инструментовъ. Т. обр. составъ полнаго рогового оркестра доходилъ до 91 инструмента. Судя по приложеннымъ снимкамъ съ старинныхъ изображеній рогового оркестра, послѣдній располагался обыкновенно въ 4 шеренги, раздѣленныхъ по слѣдующимъ группамъ: *дисканты* (верхняя октава *d—d*), *альты* (*d—c*, одночертной октавы), *теноры* (*d—c*, малой октавы) и *басы* (*A—C* контръ-октавы *D—C*, большой). Образ-

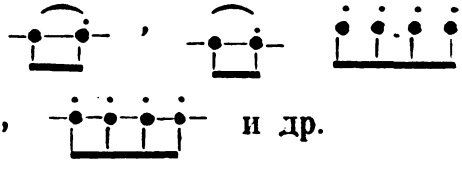
цы нотаціи рогового оркестра и оттѣнковъ исполненія, которыя имъ достигались, были слѣдующіе:

Ноты—круглой нотаціи 𝅗𝅥 𝅘𝅥

Паузы: основная = 1/4 — обозначалась ⊓ (напр. такты въ 4/4 : ⊓ ⊓ ⊓ ⊓ . ⊓ 𝅘𝅥 ⊓ ⊓ . — 1/8 паузы обозначалась Q, 1/16 = Q̈. Впослѣдствіи знакъ ⊓ былъ замѣненъ для 1/4 знакомъ Q, 1/8 обозначалась тѣмъ же знакомъ Q, перечеркнутымъ посерединѣ, при чемъ нерѣдко такты пьесъ, въ которыхъ встрѣчались мелкія ноты (1/16, 1/32) разбивались для облегченія счета на два отдѣльныхъ такта.



Партитура роговой музыки (сверху—клавираусцугъ). Уменьшенный снимокъ изъ книги Гинрихса.

Оттѣнки исполненія, достигавшіеся роговымъ оркестромъ: *rf.*, *sf.*, ><, <>, ⌣, ⌢|⌣, *mf*, *pf*, *cal.*,  и др.

Впослѣдствіи, когда музыканты научились первоначальной музыкальной грамотѣ, въ хорошихъ

оркестрахъ (у гр. Вадбольскаго, капельмейстеръ С. Д. Карелинъ) была введена обычная 5-ти линейная нотація.

Громогласная (чисто органная) звучность роговаго оркестра, дѣлала послѣдній наиболѣе пригоднымъ для исполненія въ открытомъ мѣстѣ, на воздухѣ (роговой оркестръ и былъ созданъ изъ преобразованнаго охотничьяго) или въ обширныхъ помѣщеніяхъ; впослѣдствіи, когда благодаря разнымъ усовершенствованіямъ, роговой оркестръ добился исполненія даже сложнаго симфоническаго, камернаго и концертнаго репертуара, новый оркестръ, все болѣе и болѣе входившій въ моду, нерѣдко выступалъ на концертныхъ эстрадахъ и даже въ сравнительно небольшихъ помѣщеніяхъ. Для этой цѣли также было придумано нѣсколько приспособленій. Наименѣе удачнымъ оказалась мысль камергера Вадковскаго, любителя, имѣвшаго образцовый роговой оркестръ,—расположить музыкантовъ на антресоляхъ, отдѣленныхъ отъ зала стѣной, въ которой были продѣланы два отверстія, діаметромъ около 3 дюймовъ. *Piano* было достигнуто, но общая звучность получилась слишкомъ тусклая, тоны нѣкоторыхъ инструментовъ совершенно нельзя было различить. Удачнѣе было первоначальное изобрѣтеніе Мареша для достиженія меньшей звучности роговъ: посреди залы ставился боль-

шой деревянный ящикъ (кубъ) съ отверстіями въ величину отверстія трубъ, которыя вкладывались въ ящикъ, окружавшими его музыкантами. На верхней плоскости куба была дверца, поднимавшаяся и регулировавшаяся степень желаемаго piano. По словамъ Гинрихса, подобнаго рода исполненіе производило своеобразный эффектъ. Послѣ смерти Мареша оно, однако, врядъ ли употреблялось, тѣмъ болѣе, что для аккомпанимента рогового оркестра въ концѣ стали изготовляться вмѣсто мѣдныхъ—деревянные инструменты этого рода.

Иностранцы, удивлявшіеся роговой музыкѣ, считали возможность ея существованія варварствомъ. Безъ сомнѣнія, они представляли себѣ музыкантовъ подобнаго оркестра людьми безпросвѣтными въ своемъ крѣпостномъ угнетеніи, неспособными болѣе на что-либо болѣе живое. Въ этомъ была, конечно, значительная доля правды, т. к. роговая музыка, исполнители которой знали только одну ноту своего инструмента, могла явиться и процвѣтать только въ странѣ, гдѣ въ основу народной жизни легло закрѣпощеніе. Тѣмъ не менѣе, Марешъ отлично понималъ всю тягость закрѣпощенія музыкантовъ къ роговому оркестру. Добившись съ трудомъ своего, удовлетворивъ потребность Нарышкина имѣть новый своеобразный родъ инструментальной музыки, Марешъ подумалъ также о своихъ музы-

кантахъ. Онъ не предоставилъ ихъ исключительно своимъ однотоннымъ рогамъ, а постарался сдѣлать ихъ оркестровыми музыкантами вообще: обучалъ ихъ нотной азбукѣ и большинство изъ нихъ заставлялъ изучать какой-либо другой общеупотребительный оркестровый инструментъ. Назначенный дирижеромъ императорской роговой музыки, Марешъ болѣе легко могъ провести эту вполнѣ гуманную и педагогическую идею, т. к. самъ, потерявъ возможность играть на волторнѣ, сдѣлался незауряднымъ віолончелистомъ. Нѣкоторые изъ учениковъ Мареша, подъ руководствомъ лучшихъ каммеръ-музыкантовъ, обучились играть на деревянныхъ духовыхъ инструментахъ или валторнахъ, но большинство обучалось играть на струнныхъ. Впослѣдствіи, за слабостью здоровья оставивъ рогъ, они сдѣлались обычными оркестровыми музыкантами. Можно предположить, что также поступали и въ частныхъ оркестрахъ, т. к. послѣ того, какъ роговая музыка отжила свой вѣкъ, вельможи и богатые помѣщики попрежнему тѣшились музыкой и у большинства изъ нихъ оказались болѣе или менѣе правильно организованныя обычныя оркестровыя капеллы.

Съ репертуаромъ рогового оркестра мы ознакомимся въ слѣдующихъ главахъ очерка. Несомнѣнно, вначалѣ этотъ репертуаръ былъ очень

ограниченный и состоялъ изъ наиболѣе легкихъ пьесъ и аранжировокъ; за то впослѣдствіи онъ настолько разросся, что включилъ въ себя отрывки изъ оперъ и даже цѣлыя симфоніи и увертюры.

III. Развитіе роговой музыки.

Нарышкинъ и его приближенные, впервые познакомившись съ идеей Мареша, нетолько выразили сомнѣніе въ удачномъ исходѣ его предпріятія, но высмѣивали талантливаго чеха, полагая, что звучность цѣлаго оркестра, составленнаго изъ однихъ роговъ, можетъ напугать даже дикихъ звѣрей. Когда Марешъ вполнѣ обучилъ втайнѣ свой оркестръ, онъ предложилъ однажды выслушать его музыку. Удивленіе и восторгъ Нарышкина и его гостей были полные и тогда Нарышкинъ убѣдился, что роговой оркестръ можетъ играть вполнѣ самостоятельно. Слава „нарышкинской охотничьей музыки“ мало-по-малу стала распространяться. Въ 1757 г., когда оркестръ Мареша достигъ уже значительнаго совершенства, репертуаръ его расширился (кромѣ пьесъ и аранжировокъ Мареша, для роговой музыки писалъ, по свидѣтельству Гиприхса, придворный музыкантъ *Гумпенхуберъ*, виртуозъ на панталеонѣ, Нарышкинъ познакомилъ съ нимъ императрицу Елисавету Петровну, во время придворной охоты

въ селѣ Измайловѣ, подъ Москвой. Государынѣ настолько понравился роговой оркестръ, что она повелѣла составить подобный хоръ при Императорской охотѣ и назначила Мареша капельмейстеромъ новой „придворной егерской музыки“ *). Этого было достаточно, чтобы среди вельможныхъ богачей началась мода устраивать подобные оркестры, еще болѣе усилившаяся въ слѣдующее царствованіе, имп. Екатерины II, при которой русская придворная жизнь достигла высшаго блеска. Придворные поэты (Ломоносовъ и Державинъ) не разъ воспѣвали роговую музыку. Вотъ первое стихотвореніе Ломоносова „На изобрѣтеніе роговой музыки“, соч. въ 1753 г.

---

*) Бар. К. К. Штакельбергъ „Кр. ист оч. рог. муз. въ Россіи“. Авторъ этого очерка любезно сообщилъ мнѣ также слѣдующую справку о роговой музыкѣ, сдѣланную извѣстнымъ изслѣдователемъ о царской охотѣ Н. Кутеповымъ: „Въ 1772 г. въ первый разъ упоминается въ документахъ *Егерская* музыка (Общ. Арх. Мин. Дв. оп. 71, д. № 16). Иниціатива организаціи хора егерей-музыкантовъ принадлежитъ оберъ-егермейстеру Нарышкину. При представленіи Н. Государыни — учредить школы, для обученія дѣтей царскихъ охотниковъ — онъ стремился создать при охотѣ музыкантскіе хоры, путемъ обученія охотничьихъ „ребятъ“ игрѣ на валторнахъ и рогахъ. Неспособныхъ къ музыкѣ отстраняли отъ обученія, переводя на другія должности въ царской охотѣ. Такъ, въ маѣ 1772 г. Гаврило Павловъ „за непонятіемъ его играть на рогу“ былъ опредѣленъ „конюхомъ ко псовой охотѣ“. Завѣдывалъ въ то время музыкою Іоганнъ Шубертъ, а дирижеромъ въ ней былъ камеръ-музыкантъ Іоганнъ Морейша (Марешъ)“.

Ловцовъ и пастуховъ межь селами отрада,
Одни ловятъ звѣрей, другіе смотрятъ стада.
Охотникъ въ рогъ реветъ, пастухъ свиститъ въ свирѣль.
Тревожитъ оной Нимфъ; пріятна тиха трель.
Тамъ шумный песій ревъ, а здѣсь у тихой рѣчки
Молоденьки блеютъ по матери овечки.
Здѣсь нѣжность и покой, здѣсь царствуетъ любовь.
Охотническій шумъ, какъ Марсовъ, движетъ кровь.
Но нынѣ къ обоимъ, вы Нимфы, собирайтесь:
И равно обоей музыкой услаждайтесь:
Что было грубости въ охотничьихъ трубахъ,
Нарышкинъ умягчилъ при нашихъ берегахъ;
Чего и дикія животны убѣгали,
Въ томъ слухи нѣжные пріятности сыскали.

Насколько роговая музыка являлась участницей и украшеніемъ тогдашней шумной и блестящей жизни двора Екатерины II и ея любимцевъ придворныхъ, видно изъ слѣдующихъ отрывковъ Державина: въ одѣ „Фелица“ (1782), посвященной прославленію великой покровительницы поэта, послѣдній вспоминаетъ

„. . . . . надъ невскими брегами
Я тѣшусь по ночамъ рогами
И греблей удалыхъ гребцовъ“.

въ стихотвореніи „Развалины“ (1782):

„А тутъ, затѣя хороводъ
Веселымъ Нимфамъ, Купидонамъ,
Играть, плясать между собой
По слышаннымъ пріятнымъ тонамъ
Вдали музыки роговой“.

Образцомъ такихъ придворныхъ празднествъ можетъ служить, устроенная въ Москвѣ во время масляницы 1763 г., *Діанова гора*, сооруженная

на огромныхъ саняхъ, въ 6 саженей вышиной и 40 саж. въ окружности! Она представляла изъ себя лѣсъ, наполненный оленями, кабанами, лисицами и зайцами. Когда загремѣлъ спрятанный въ чащѣ роговой оркестръ, эта громада, запряженная 22 парами украинскихъ быковъ, двинулась черезъ Нѣмецкую слободу и была провезена мимо дома Бецкаго, у котораго въ это время императрица обѣдала (Гинрихсъ).

Кромѣ роговыхъ оркестровъ при императорской охотѣ и въ полкахъ Л. Гв. Измайловскомъ и Конномъ, многіе вельможи Екатерининскаго времени имѣли собственные оркестры роговой музыки. Среди послѣднихъ славой пользовались оркестры гр. Разумовскаго, камергера Вадковскаго и князя Потемкина—въ Петербургѣ, Ник. Фед. Колычева—въ Москвѣ. Капельмейстеромъ у Разумовскаго былъ *Карлъ Лау* *) впослѣдствіи

---

*) Карлъ Лау, также какъ Марешъ, былъ выдающійся валторнистъ, родомъ чехъ (род. въ первой половинѣ 18 в. въ Длабачи, † ок. 1800 г., въ Спб.). Въ началѣ 70-хъ годовъ 18 в. поселился въ Россіи, служилъ сначала у Разумовскаго, въ 1784 г. перешелъ къ кн. Потемкину, который назначилъ его однимъ изъ профессоровъ Екатеринославской Музыкальной Академіи (Университета). Въ 1789 г. Лау замѣнилъ Мареша въ придворномъ роговомъ оркестрѣ, для котораго онъ вѣроятно сочинилъ рядъ пьесъ. Гинрихсъ приводитъ отрывокъ одного изъ минуэтовъ Лау для рог. муз. Фетисъ указываетъ, что около 1780 г. Лау написалъ нѣсколько концертовъ для валторны, пользовавшихся большимъ успѣхомъ, но оставшихся неизданными.

профессоръ Екатеринославскаго университета. Вѣроятно, Лау и руководилъ постановкой у Разумовскаго въ 1775 г. оперы „Альцеста“ Раупаха, причемъ роговой оркестръ сопровождалъ не только хоры, но игралъ даже ритурнели арій! Для этого случая, вмѣсто мѣдныхъ роговъ, и были, вѣроятно впервые, изготовлены деревянные, внутри лакированные, снаружи обтянутые кожей. Нечего и говорить, съ какимъ трудомъ удалось добиться правильнаго строя ихъ. По словамъ Гинрихса, звукъ этихъ деревянныхъ роговъ былъ болѣе матовый и не оглушалъ при исполненіи въ закрытомъ помѣщеніи; къ тому же они допускали болѣе бѣглое исполненіе, нежели мѣдные, въ то время еще не достигшіе полнаго совершенства. Въ 1777 г. этимъ оркестромъ деревянныхъ роговъ были еще разучены увертюры и отрывки изъ модныхъ въ то время комическихъ оперъ „Генрихъ IV“, „Дезертиръ“, „Земира и Азоръ“ и др.

Изъ частныхъ роговыхъ оркестровъ въ С.-Петербургѣ, которыхъ Гинрихсъ въ послѣдніе годы царствованія Екатерины II насчитывалъ до 9 капеллъ, наибольшей извѣстностью въ это время пользовался оркестръ камергера *Вадковскаго*, капельмейстеромъ котораго состоялъ Сила Дементьевичъ *Карелинъ*, вѣроятно крѣпостной Вадковскаго. Гинрихсъ считалъ этотъ оркестръ наи-

болѣе совершеннымъ: „Онъ отличается не только необыкновенной чистотой (Accuratesse), съ которой онъ труднѣйшія пьесы, даже въ быстрѣйщихъ темпо исполняетъ, но также мягкимъ (sanften) тономъ роговъ, благодаря отчасти ловкости музыкантовъ, но еще больше благодаря качеству ихъ инструментовъ". Рога Вадковскаго были изготовлены въ Москвѣ, стоили 800 руб. и оказались качествомъ лучшими, нежели петербургскіе. Что исполненіе оркестра Вадковскаго отличалось отъ другихъ ему современныхъ, указываетъ на степень талантливости дирижера его и способностей музыкантовъ. Послѣдніе, по указанію Гинрихса, почти всѣ были музыкальны; Карелинъ же первый ввелъ для рогового оркестра обычную пяти-линейную систему нотнаго письма, съ обычными же обозначеніями разныхъ знаковъ исполненія. Партіи писались такъ, какъ въ настоящее время пишутъ партіи валторны или литавръ. По стопамъ Карелина пошли и другіе капельмейстеры.

Роговой оркестръ Потемкина былъ постояннымъ спутникомъ славы великолѣпнаго князя Тавриды. Обычный составъ его былъ въ 36 музыкантовъ, которые сопровождали князя всюду, но составъ этотъ разростался въ нѣкоторыхъ случаяхъ до громаднаго размѣра, соотвѣтствовавшаго той пышности и блеску, которымъ не разъ тѣшилъ

свѣтлѣйшій Дворъ и придворную знать. Очевидно, наибольшаго разцвѣта капелла Потемкина достигла во время управленія ею Сарти, который замѣнилъ капельмейстера Лау. Въ 1787 г. въ честь Екатерины II и австрійскаго императора Іосифа II, встрѣтившихся въ Херсонѣ, этимъ роговымъ оркестромъ была исполнена фуга Сарти. Знаменитый итальянскій мастеръ, впослѣдствіи, примѣнилъ роговой оркестръ для аккомпанимента къ своимъ торжественнымъ ораторіямъ (напр. въ „Слава въ вышнихъ Богу“, 1792). Въ любопытномъ описаніи потемкинскаго праздника *), состоявшимся 29 апрѣля 1796 г. въ Таврическомъ дворцѣ, находимъ свѣдѣнія о роговомъ оркестрѣ, принимавшемъ участіе въ этомъ празднествѣ: „ввечеру, когда кн. Потемкинъ давалъ празднество, на галлереѣ посажено было 300 человѣкъ, составлявшихъ роговую музыку, коя во время прибытія и отъѣзда императрицы играла, попеременно съ голосами пѣвчихъ, хвалу обладательницѣ седьмой части земного шара“. Тотъ же оркестръ игралъ, вѣроятно, и во время шествія и танцевъ, а также аккомпанировалъ четыремъ хорамъ, стихи котораго были написаны Державинымъ.

Мода на роговую музыку была распространена

*) Москвитянинъ, 1852 г. № 8.

не только среди вельможъ — роговые оркестры участвовали даже въ публичныхъ концертахъ. Въ современныхъ объявленіяхъ СПБ. и Московскихъ Вѣдомостей мы находимъ свѣдѣнія о такихъ концертахъ. Такъ, 8 февраля 1791 г. Сарти далъ концертъ въ Петровскомъ театрѣ (въ Москвѣ), въ программу котораго вошли, повидимому, отрывки изъ ораторіи его „Te Deum“ на взятіе Очакова (1785 г. *); въ мартѣ того же года, также въ большой ротондѣ Петровскаго театра нѣкій *Фейеръ* далъ „вокальной и роговой музыки концертъ“, съ участіемъ пѣвцовъ гр. Н. П. Шереметева**). Въ этомъ же помѣщеніи 10 апрѣля

*) Вотъ подлинное объявленіе объ этомъ концертѣ: „Г. Сарти, Придворный Капельмейстеръ, имѣетъ честь въ слѣдующую субботу, февраля 8, въ круглой залѣ Петровскаго театра, дать почтеннѣйшей публикѣ концертъ собственнаго сочиненія, который составлять будутъ пѣвцы, пѣвицы и музыканты Ихъ Сіятельствъ, графа Владиміра Григорьевича Орлова, графа Николая Петровича Шереметева, и нѣсколько музыкантовъ Его Сіятельства, Князя Петра Михайловича Волконскаго и Его Превосходительства Гаврилы Ильича Бибикова. Число музыкантовъ будетъ простираться болѣе двухсотъ. Въ хорахъ вокальныхъ будетъ поющихъ болѣе 80 человѣкъ съ аккомпанированіемъ роговой музыки Его Высокоблагородія Николая Федоровича Колычева; при семъ будутъ играть разныя музыкальныя піэсы на случай торжествованія о взятьѣ Очакова, въ числѣ которыхъ находятся еще двѣ со слышаніемъ пушечныхъ выстрѣловъ. Цѣна за входъ 5 руб. Сей концертъ дается въ первый и послѣдній разъ; для входу билеты получать можно въ магазинѣ музыкальномъ Г. Щоха, и при входѣ въ круглую залу Петровскаго театра“ (Моск. Вѣд. 1791 № 11).

**) См. объявленіе въ Моск. Вѣд. 1791 г. № 21.

1799 г. „Россійскій сочинитель Музыки“, *Данила Кашинъ* далъ „своего сочиненія большой вокальной и инструментальной концертъ, составленный изъ 200 лучшихъ, единственно Россійскихъ музыкантовъ, съ большими хорами и полной роговой музыкой“ *). 1 апрѣля 1800 г. Театральная дирекціи дала въ петербургскомъ Каменномъ театрѣ, концертъ, въ которомъ исполнялась: „русская ораторія, сочиненія г. Сарти, съ роговою музыкою, хоромъ и пѣніемъ лучшихъ русскихъ пѣвчихъ“ **). Въ „Репертуарѣ Русскаго театра“ 1841 г. ***) находимъ свѣдѣнія о не менѣе любопытномъ концертѣ во время коронаціонныхъ празднествъ 1801 г.: „21 октября *Сандунова* въ залѣ Петровскаго театра давала концертъ, составленный изъ всей музыки новой оперы „Наталья боярская дочь“. Оркестръ былъ огроменъ и украшался безпрестанными хорами пѣвицъ и необыкновенною мелодіею славной шереметьевской роговой музыки... Сочинитель текста С. Н. Глинка, а музыка Д. Н. Кашина. Все русское и все шло чрезвычайно хорошо. Знаменитые иностранцы, прибывшіе въ Москву на коронацію, и особенно Англичане, всѣ были въ русскомъ концертѣ“.

---

*) Моск. Вѣд. 1799 г., № 26.

**) Спб. Вѣд. 1800 г., № 18.

***) Матеріалы для „Ист. рус. театра“, современное письмо *Быстрорыцкаго*, изъ Москвы.

Въ 20-хъ годахъ 19-го вѣка, съ которыми и кончила свое существованіе роговая музыка, — послѣдняя едвали не сохранила исключительно характеръ нынѣшнихъ военныхъ-садовыхъ оркестровъ. Въ театрѣ и настоящемъ концертномъ залѣ она уже не допускалась — музыкально эстетическія потребности публики значительно измѣнились. Прежнихъ помпезныхъ публичныхъ и придворныхъ празднествъ также уже не было. Покойный Юрій Арнольдъ, въ I вып. своихъ „Воспоминаній“ (стр. 60) разсказываетъ о слышанномъ имъ въ серединѣ 20-хъ годовъ роговомъ оркестрѣ на Островахъ въ С.-Петербургѣ: „Не только въ лѣто 1822 г., но и въ послѣдующіе два, мнѣ довольно часто приходилось слышать исполненіе хора. Очень живо я еще помню многія пьесы, которыя своимъ эффектомъ восхищали публику, а знатоковъ даже просто поражали непостижимой аккуратностью въ исполненіи самыхъ быстрѣйшихъ пассажей. Къ числу таковыхъ пьесъ принадлежали увертюры изъ оперъ: „Калифъ Богдадскій“ *Буальдье*, „Семирамида“ *Россини*, „Іосифъ“ *Мегюля*, „Водовозъ“ *Керубини*. „Весталка“ и „Фердинандъ Кортецъ“ *Спонтини*. Но верхъ своего искусства выказывалъ хоръ русской музыки въ шикарномъ исполненіи увертюры изъ оп. „Волшебный Стрѣлокъ“ *Вебера*, года за 2 или за 3 передъ тѣмъ

въ первый разъ данной въ Берлинѣ". Арнольдъ вспоминаетъ и объ исполненіи рогового оркестра на дачѣ у Дм. П. Нарышкина, на лѣвомъ берегу Невки, противъ Крестовскаго острова. Этотъ роговой оркестръ, по свидѣтельству Арнольда, Нарышкину былъ подаренъ имп. Александромъ I. Во время исполненія, оркестръ помѣщался поотдаль отъ дачи, въ виду рѣзкаго тембра инструментовъ. — Такіе же оркестры играли, по „Указателю С. Аллера на 1823 г." на дачахъ другихъ вельможъ на Крестовскомъ, Елагиномъ и Каменномъ островахъ.

Одно изъ послѣднихъ, въ хронологическомъ порядкѣ, извѣстій мы находимъ въ „Запискахъ" М. И. Глинки, при описаніи имъ серенады, устроенной въ августѣ 1827 г. на Черной рѣчкѣ, на дачѣ кн. В. П. Голицына. Роговой оркестръ, сыгравшій, между прочимъ, мазурку соч. гр. М. Ю. Віельгорскаго, игралъ въ антрактахъ между вокальными №№. Хоръ трубачей кавалергардскаго полка былъ помѣщенъ на одномъ изъ катеровъ. Впослѣдствіи Глинка сильно жалѣлъ объ исчезновеніи роговой музыки, т. к. маршъ въ финалѣ „Жизни за царя" былъ написанъ имъ для простыхъ роговъ, а не трубъ съ пистонами. Мечта Глинки имѣть для финала хоръ такихъ трубачей была осуществлена много лѣтъ спустя, но лишь для исключительнаго случая: во время корона-

ціоннаго спектакля 1883 г. въ Москвѣ, когда гимнъ „Славься“ былъ сыгранъ именно на рогахъ. Отчего бы сохранить подобное исполненіе и при обычныхъ постановкахъ геніальной національной оперы?

Къ концу 20-хъ годовъ 19-го в. прекращаются отрывочныя свѣдѣнія о роговой музыкѣ. Не безъ основанія можно предположить, что около этого времени она совершенно замерла. Ея прекращеніе вполнѣ объяснимо усовершенствованіемъ мѣдныхъ инструментовъ и изобрѣтеніе таковыхъ съ пистонами. Но, очевидно, и помимо этого были обстоятельства, сопровождавшіе вымираніе у насъ этой своеобразной отрасли музыкальнаго искусства. Къ приведенному выше извѣстію о концертѣ 1801 г., мы находимъ слѣдующее любопытное примѣчаніе лица, сообщившаго редакціи „Репертуара“ письмо Быстрорѣцкаго, — „Роговая музыка послѣ принадлежала кн. Бор. М. Черкасскому, который купилъ ее у А. В. Шереметьева, а по смерти своей всѣхъ музыкантовъ сдѣлалъ свободными—и славная роговая музыка исчезла“. Извѣстіе—слишкомъ обобщающее фактъ прекращенія роговой музыки, т. к. существовали и другіе подобные оркестры, но интересъ даннаго факта этимъ не исключается. Другое извѣстіе, Ю. Арнольда, указываетъ на фактъ перехода императорскаго оркестра въ даръ вельможи (Нарыш-

кину). Въ настоящее время открылся еще одинъ любопытный фактъ: роговой оркестръ, принадлежавшій брату имп. Александра I, вел. князю Константину Павловичу, былъ подаренъ послѣднимъ своему зятю великому герцогу Саксенъ-кобургъ-готскому, Эрнсту I въ первой четверти 19-го в. Такимъ образомъ, значительно выясняется фактъ прекращенія роговой музыки при дворѣ. Вельможи во многомъ подражали модѣ, царствовавшей при Дворѣ, а потому немудрено, если они и въ данномъ случаѣ пошли по тому же пути. Насколько въ послѣднее время появились въ печати воспоминанія и документы изъ старинныхъ семейныхъ архивовъ, во многомъ освѣтившихъ прежнюю жизнь Россіи, насколько до сихъ поръ не было обращено никакого вниманія на ту музыкальную старину, которая въ свое время услаждала и развлекала нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ. Между тѣмъ, нельзя сомнѣваться, что въ тѣхъ же семейныхъ архивахъ, а можетъ быть даже въ старинныхъ помѣщичьихъ амбарахъ, наберется не мало и документовъ, и вещей, прикосновенныхъ къ этой музыкальной старинѣ и освѣщающихъ ее. А среди этого, по мнѣнію многихъ ненужнаго, хлама, легко могутъ найтись и старинные рога, и ноты, и болѣе подробныя и достовѣрныя извѣстія о прежней роговой музыкѣ.

IV. Изображеніе роговыхъ оркестровъ трехъ царствованій.—Старинные рога изъ Кобурга (въ музеѣ Придворнаго оркестра).—Послѣднее возобновленіе роговой музыки.

Приложенные снимки и иллюстрація, помѣщенная въ заголовкѣ настоящаго очерка, рисуютъ намъ придворные роговые оркестры трехъ царствованій: императрицы Екатерины Великой (1762—1796), императоровъ Павла I (1796—1802) и Александра I (1802—1825). Эти изображенія даютъ наглядное понятіе о расположеніи музыкантовъ, держащихъ каждый предъ собою тетради съ нотными партіями, постановку большихъ роговъ и видоизмѣненіе формы музыкантовъ. Очевидно, снимки эти были сдѣланы однимъ и тѣмъ же художникомъ, Набгольцемъ, который оркестры каждаго изъ царствованій расположилъ въ одной и той же мѣстности. Характерно при этомъ значительно уменьшенное число музыкантовъ оркестра въ царствованіе Павла I. Экономія императора, сокращавшаго бюджетъ и изгонявшаго всякую роскошь, вѣроятно коснулась и придворнаго рогового оркестра. Разительна разница между нимъ и численностью музыкантовъ частныхъ оркестровъ, участвовавшихъ въ указанныхъ концертахъ Сарти и Кашина, того же періода времени.

Генрихсъ и Штелинъ подробно описываютъ намъ форму оркестра екатерининскаго времени;

Баронъ К. Штакельбергъ даетъ описаніе формы въ царствованіе Александра Благословленнаго, а также сообщаетъ рядъ историческихъ свѣдѣній объ участіи роговой музыки въ частной придворной жизни.

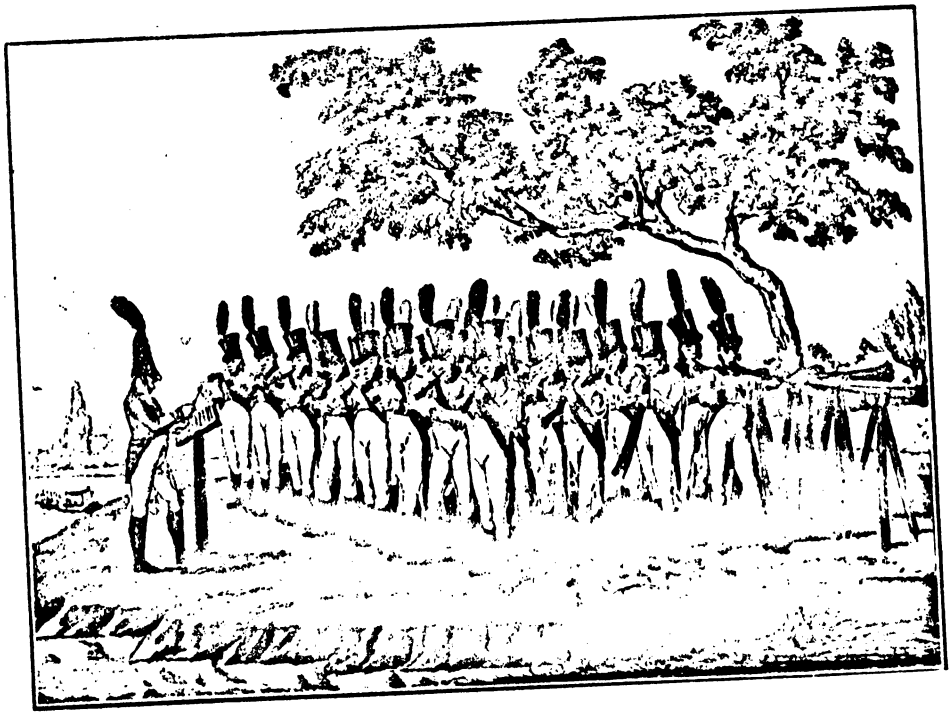
Форма музыкантовъ была сначала зеленая съ узкимъ золотымъ галуномъ и касками, которую Генрихсъ находилъ изящною; впослѣдствіи камзолы дѣлали краснаго цвѣта, каски были замѣнены шляпами съ золотымъ галуномъ и султанчикомъ изъ перьевъ. Въ царствованіе Александра I сохранились зеленые мундиры, прибавились воротники и обшлага—желтаго цвѣта, черная каска (съ зеленымъ султаномъ), сапоги и перевязи; тесаки были снабжены мѣдными рукоятками. У капельмейстеровъ былъ зеленый фракъ, обшитый золотымъ галуномъ.

Штелинъ сообщаетъ, что Нева нерѣдко оглашалась звуками рогового оркестра, помѣщеннаго на шлюпкахъ, сопровождавшихъ придворныя шлюпки плывшихъ по теченію рѣки. Эффектъ получался поразительный—подобно громадному органу, расположенному вблизи; этотъ эффектъ отмѣчаетъ и Шлецеръ. Баронъ К. Штакельбергъ въ своемъ „Очеркѣ“ сообщаетъ двѣ выдержки изъ камеръ-фурьерскаго журнала 1796 г. объ игрѣ роговой музыки въ Царскомъ Селѣ въ саду „во время стола“.

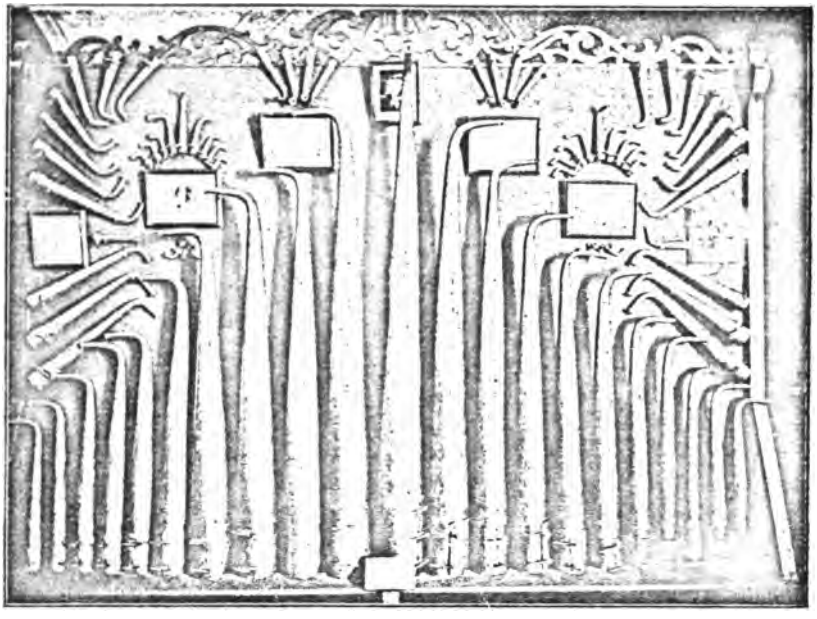
До послѣдняго времени не было извѣстно о

существованіи гдѣ либо инструментовъ полнаго рогового оркестра. Нѣсколько старинныхъ роговъ сохранилось только въ арсеналѣ Л. Гв. Преображенскаго полка. Но 3 года тому назадъ въ Музей Придворнаго оркестра поступилъ по Высочайшему повелѣнію, полный оркестръ старинныхъ роговъ, вмѣстѣ съ нотами, пріобрѣтенными отъ покойнаго великаго герцога Саксенъ-Кобургъ-Готскаго. Какъ уже было упомянуто раньше, оркестръ этотъ былъ подаренъ герцогу Эрнсту I великимъ княземъ Константиномъ Павловичемъ (1779—1831); можно предположить, что такой своеобразный подарокъ (очевидно, вмѣстѣ съ инструментами и нотами, въ Кобургъ были подарены и музыканты-крѣпостные) былъ сдѣланъ въ 1818 г. по случаю рожденія наслѣднаго принца кобурскаго, Эрнста II; Константинъ Павловичъ въ первомъ бракѣ былъ женатъ на принцессѣ кобургской (Аннѣ Ѳеодоровнѣ), съ которой онъ развелся въ 1820 г., такъ что даръ былъ сдѣланъ, конечно, до этого времени. Судьба кобургскаго оркестра покуда неизвѣстна; въ послѣднее время коллекція роговъ („cors russes“) хранилась въ музеѣ старой крѣпости въ Кобургѣ до 1900 г., когда она была пріобрѣтена нынѣ благополучно царствующимъ Государемъ Императоромъ *).

*) Вѣроятно настоящая коллекція, по крайней мѣрѣ въ ея полнотѣ, была единственная заграницей. Недавно въ намѣст-



Оркестръ роговой музыки въ царствованіи Имп. Александра I.
(1802 — 1825).

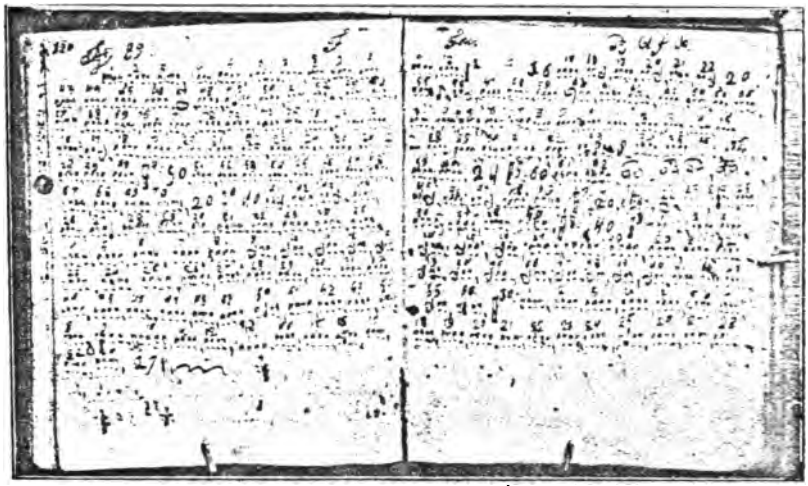


Бывшіе кобургскіе рога—въ музеѣ Придворнаго оркестра въ С.П.Б.

Вся коллекція, составляющая полный оркестръ, состоитъ изъ 65 инструментовъ и 34 нотныхъ книгъ (партій). Инструменты вполнѣ обычнаго типа, усовершенствованнаго Марешомъ, описаннаго выше. Переплетенныя въ толстыя корешки (переплеты сохранились современные, въ нѣкоторыхъ вложены линеечки — закладки) нотныя

ной историч. выставкѣ г. Вейсенфельса (Саксонія) были выставлены 6 русскихъ роговъ, принадлежащихъ городу. Каталогъ поясняетъ, что эти рога употреблялись въ старинѣ при погребеніи, хотя вѣроятнѣе предположить ихъ принадлежность къ составу гораздо болѣе поздняго рогового оркестра. Къ сожалѣнію, мнѣ не удалось получить снимковъ съ этихъ 6 роговъ.

книжки, въ 1/4 долю писчаго листа, испещрены замѣтками игравшимъ по этимъ партіямъ музыкантамъ, благодаря чему сохранился цѣлый рядъ именъ этихъ музыкантовъ, а также приблизительныя даты того времени, когда этотъ оркестръ существовалъ. Эти крайнія даты 1801-й и 1827-й годы. Можно предположить, что и въ Кобургѣ роговая музыка перестала играть въ тоже время



Образецъ нотныхъ партій кобургскаго рогового оркестра.

(къ началу 30-хъ годовъ), какъ и въ Россіи. Въ общемъ въ нотныхъ книгахъ нотированы партіи 165 пьесъ — репертуаръ достаточно обширный.

Партіи (нумерованныя) расположены въ обычномъ порядкѣ, указанномъ выше (стр. 96): 1) C, 2) C-Cis, 3) C-Cis, 4) Dis-E, 5) Dis-E, 6) D-Dis-E, 7) F-Fis, 8) G-Gis, 9) G-Gis, 10) A-B, 11) H-B=

партіи Canto (дисканта); 12) H-B, 13) C-Cis, 14) D-Dis-Cis, 15) Dis-E-F, 16) F-Fis, 17) Fis-G-Gis, 18) Fis-Gis-A-B-Cis, 19) B-H=партіи Alto; 20) C-Cis, 21) D, 22) C-Dis-E-F, 23) F-Fis, 24) G-Gis, 25) A, 26) B-H=партіи Tenor; 27) C, 28) C-Cis-D, 29) D-Dis, 30) E-Fis, 31) F-Fis, 32) G-Gis-A, 33) B-H-C=партіи Basso; 34) B-A-H-Contrabasso. Партіи писались скорописью, круглой нотой, каждый тактъ отдѣлялся точкой и нумеровался до знака репризы. — Вѣроятно партіи переписывались не только копіистомъ (нѣкоторые отличаются четкой, даже изящной скорописью, привычной рукой), но и самими музыкантами, т. к. книги писаны разными почерками. Напр., на партіи № 19 находимъ помѣтку: „Ета книга началась писаться 1819-мъ декабрѣ Александра Екуцкой натписать бралъ". Изъ именъ музыкантовъ въ книгахъ встрѣчаются: Стефанъ Шубинъ, Евстафій Летовщикъ (1803 г.), отъ котораго партія перешла къ Евстафію Рыбалченкову (1821), Иванъ Григорьевъ Мартиненковъ („заученъ 1801 г. на роговой музыки. Дишкантъ играю № E. Canto"), Андронъ Скуцковъ, Александръ Екуцкой (вѣроятно служившій также переписчикомъ при оркестрѣ), Семенъ Якуцко, Климъ Шамшовъ, Ефимъ Синельниковъ—книга котораго № 17 „таперича поступилъ ей Семенъ Тарапцовъ", Иванъ Калачевъ, Илья Кравченко (1827 г.), Никифоръ Степановъ

Лѣчмановъ („1820 года, мѣсяца ноября. 6 числа. Отъ роду ему лѣтъ 35 и съ самаго начала на гобоѣ и на басъ игралъ“).

Эти нотныя партіи содержатъ обычный *репертуаръ* рогового оркестра, дополняющій приведенныя раньше свѣдѣнія. Этотъ обычный репертуаръ, оказывается, чрезвычайно разнообразный. Въ него, кромѣ цѣлаго ряда „allegro“ и „andante“ неизвѣстныхъ авторовъ *), входитъ въ цѣломъ видѣ или въ отрывкахъ цѣлый рядъ пьесъ концертнаго и камернаго характера (11, обозначены „концертъ“, „квартетъ“), симфоній (около 12; интересны: № 25 *„симфонія прекрасная, военная“* и № 80 „симфонія московская“), увертюръ (5, въ томъ числѣ *„Похищеніе изъ Сераля“*—„Мозарта“), увертюры и отрывки изъ оперъ *„Лодоиска“*, *„Калифъ Багдадскій“*, *„Жокондъ“*, *„Два слѣпыхъ“*, болѣе 10 отрывковъ изъ модной въ то время оперы *„Днѣпровская Русалка“*, арій и романсовъ (6), много народныхъ пѣсенъ (35), маршей (12, въ томъ числѣ *„Маршъ бонапартовъ“* Гайдна и какой то *„Хорошій маршъ“*), старинныхъ тан-

*) Вообще партіи большинства пьесъ переписаны даже безъ указаній названій, тѣмъ болѣе авторовъ. Болѣе точно можно было бы судить объ этомъ репертуарѣ, если бы существовала партитура этихъ пьесъ, т. е. сводка партій, не дошедшая до насъ, которая врядъ ли когда либо и будетъ сдѣлана — это былъ бы настоящій сизифовъ трудъ, къ тому же вполнѣ безполезный въ его цѣломъ.

цевъ—полонезовъ, контрдансовъ и т. д. (20, въ томъ числѣ „*Александровская кадриль*“ и „*Мазурка чудесная*“), нѣсколько военныхъ пѣсней, въ томъ числѣ „Мальбрутъ въ походъ собрался“, духовныхъ (2 херувимскія), туши, заря; нѣсколько пьесъ въ родѣ „*Эхо*“, „*Кукушка*“, „*Генеральская*“ или „*Размышленіе*, Сочиненіе... секлетаря прежняго изъ Москвы“, соната Кюданова (Гайдна?) и др. Первыя три пьесы принадлежатъ, вѣроятно къ спеціально „охотничьему“ репертуару рогового оркестра, къ которому должно причислить также „охотницкую“ пѣсню „*Бѣсъ проклятый дѣло намъ затѣялъ*“, а также любопытный охотничій концертъ, программа котораго сохранилась и въ нотныхъ книгахъ Кобургскаго оркестра. Вотъ она: „*Изображеніе утра. Охотничья пѣсня. Распоряженіе охоты. Маршъ. Позывъ. Охотники торопятся къ позывщику. Позывъ. Перелай. Противная партія. Позывъ. Изображаютъ драку, въ которой побѣжденные спасаются бѣгствомъ, а побѣдители хохочутъ. Позывъ. Побѣдительская пѣснь. Охотничья пьеса въ знакъ торжества, которое получили надъ другой охотой. Переходъ изъ острова въ островъ. Галопадъ или скачка охотниковъ. По волку травятъ. Маршъ — возвращеніе съ полей домой. Съ коней— изображеніе, какъ съ лошади слѣзаютъ. Охотничья пѣснь, которую псари поютъ, ведя собакъ, когда идутъ во дворъ. Заключеніе охотничьяго концерта*“.

Болѣе полувѣка роговая музыка не существовала совершенно. О ней вспомнили лишь въ началѣ прошлаго царствованія императора Александра III, когда, почти одновременно съ основаніемъ Придворнаго Музыкантскаго Хора (нынѣ Придворнаго оркестра), въ 1882 г. по иниціативѣ Принца А. П. Ольденбургскаго, у музыкальнаго мастера Федорова въ Москвѣ, были заказаны 54 рога, по образцу находящагося въ арсеналѣ Преображенскаго полка и по рисункамъ, приложеннымъ къ книгѣ Гинрихса. Эти рога отличались отъ прежнихъ тѣмъ, что выдвижная часть, настраивавшая инструментъ, находилась не въ широкомъ концѣ послѣдняго (какъ у Мареша), а была приспособлена къ мундштуку, при чемъ, благодаря этому, каждый рогъ могъ быть понижен на полу-тонъ. Кромѣ того, мундштукъ, для большей мягкости звука, былъ изготовленъ изъ рога, а не металла. Этотъ роговой оркестръ участвовалъ, какъ было сказано раньше, на парадномъ коронаціонномъ спектаклѣ 1883 г. въ Москвѣ, а затѣмъ осенью въ Высочайшемъ присутствіи, въ Гатчинѣ, сыгралъ нѣсколько переложенныхъ пьесъ *Мендельсона* („Въ лѣсу“), *Бетховена* (Sanctus) и *Бортнянскаго* („Коль славенъ“). Въ 1896 г. для предстоявшей коронаціи Государя Императора Николая II были снова заказаны тому же мастеру Федорову 37 роговъ; такимъ образомъ,

всѣ тоны отъ верхнихъ до теноровaго *D* имѣли по два инструмента и весь составъ оркестра достигъ 91 инструментъ. Новый роговой оркестръ, разученный придворнымъ капельмейстеромъ Гуго Варлихомъ *), также участвовалъ въ коронаціонныхъ празднествахъ 1896 г. (сигналъ и русскій гимнъ во время шествія, фанфары изъ „Гамлета“ *Чайковскаго* и „Славься“ на парадномъ спектаклѣ), кромѣ того, разучилъ нѣсколько пьесъ (въ томъ числѣ пѣсню „Былъ у Христа младенца садъ“ Чайковскаго), которыя онъ исполнялъ въ Высочайшемъ присутствіи въ Царскомъ селѣ, гдѣ ровно за 100 лѣтъ передъ тѣмъ таже роговая музыка придавала столько блеска придворной жизни Екатерины Великой.

Роговая музыка въ Россіи, во всякомъ случаѣ, уже отжила свой вѣкъ; возродиться она не можетъ вновь, но сохранить ее, какъ памятникъ прошлаго, вполнѣ необходимо. Роговая музыка была однимъ изъ оригинальнѣйшихъ украшеній прежней нашей придворной жизни и роскоши вельможъ. Съ развитіемъ инструментовъ съ пи-

*) Г. Варлихъ, конечно, придержался 5 линейной нотаціи для своего рогового оркестра. Снимокъ 1 страницы партитуры переложеннаго имъ народнаго гимна находится въ иллюстрированномъ приложеніи къ неоднократно упоминавшемуся „очерку“, составленному Барономъ К. К. Штакельбергомъ.

стонами—съ одной стороны, съ другой—съ измѣненіемъ и упрощеніемъ вкусовъ придворной жизни при началѣ царствованія императора Николая I, когда центръ музыкальныхъ увеселеній переносится въ казенный, но общественный, театръ и концертный залъ, когда побѣды Потемкина и Суворова стали болѣе отдаленнымъ прошлымъ,—съ ихъ побѣдами были связаны и музыкальныя празднества, въ которыхъ роговая музыка играла видную роль — съ этимъ новымъ временемъ совпадаетъ и совершенный упадокъ роговой музыки въ Россіи. Но нельзя отрицать прежняго ея значенія въ исторіи русской музыки.

Ник. Финдейзенъ.

Николай Алексѣевичъ Титовъ въ молодости (1800—1875).

Съ современной миніатюры на фарфорѣ изъ коллекціи А. П. Бахрушина, въ Москвѣ.

Къ портрету Н. А. Титова (1800—1875).—Семья Титовыхъ.—Мелодрамма А. Н. Титова „Андромеда и Персей" (1802).

Юношескій портретъ одного изъ первыхъ талантливыхъ русскихъ романсистовъ-дилеттантовъ, Н. А. Титова, любезно доставленъ извѣстнымъ коллекціонеромъ въ Москвѣ А. П. Бахрушинымъ. Этотъ портретъ, безъ сомнѣнія, относится къ періоду первыхъ романсовъ Титова, явившихся около 1820 г., когда композиторъ служилъ въ Преображенскомъ (до 1819 г.), а затѣмъ въ Финляндскомъ полку (до 1830 года). Біографія Титова, вмѣстѣ съ характеристикой его музыкальной дѣятельности и полнымъ указателемъ его произведеній, написана проф. С. К. Буличемъ („Русская Музык. Газета" 1901 г. и отд. оттискъ). Къ сожалѣнію, до сихъ поръ совершенно неизслѣдованной и неосвѣщенной остается дѣятельность остальныхъ членовъ талантливой семьи дилеттантовъ Титовыхъ. Отецъ романсиста—

Алексѣй Николаевичъ Титовъ, отрывокъ неизданной партитуры мелодраммы котораго „Андро-

меда и Персей" (Gavotte)—напечатанъ въ настоящемъ выпускѣ „Музыкальной Старины". Слишкомъ кратки свѣдѣнія, сообщаемыя о А. Н. Титовѣ его сыномъ (въ его „Автобіографіи", въ „Древней Новой Россіи" 1878 г.) и біографомъ послѣдняго, проф. С. К. Буличемъ. Вотъ они: „А. Н. Титовъ († 8 ноября 1827 г.), служившій въ конной гвардіи и вышедшій въ отставку въ чинѣ генералъ-маіора, былъ извѣстнымъ оперным композиторомъ конца XVIII и начала XIX в. и превосходно игралъ на скрипкѣ. Дядя Н. А. по отцѣ, Сергѣй Николаевичъ, также былъ хорошимъ музыкантомъ, писалъ оперы, какъ и Алексѣй Николаевичъ, и игралъ на альтѣ и віолончели.—Въ домѣ А. Н. Титова, образованнаго, веселаго и гостепріимнаго хозяина, часто устраивались музыкальные вечера, на которыхъ исполнялась и камерная музыка. Въ домашнемъ квартетѣ А. Н. Титова, кромѣ мѣстныхъ музыкантовъ, принимали участіе и заѣзжія знаменитости, въ родѣ скрипача Лафона и віолончелиста Ромберга. Въ его домѣ бывали также часто: знаменитый въ то время піанистъ и композиторъ Штейбельтъ, братья Дубенскіе, разные современные пѣвцы, пѣвицы, актеры и актрисы".

Старшіе братья Алексѣй и Сергѣй Титовы, славившіеся въ качествѣ композиторовъ — любителей, написали около 17 оперъ, мелодрамъ и во-

девилей, по указаніямъ Арапова, Моркова и др. Но музыкальная дѣятельность каждаго изъ нихъ до сихъ поръ совершенно не разграничена, такъ что покуда трудно установить кому изъ нихъ принадлежитъ музыка того или другого произведенія. Вотъ списокъ ихъ въ хронологическомъ порядкѣ *):

Пивоваръ или кроющійся злой духъ, въ 4 д. (съ фр.) 1788 г. (Москва).

Принужденная женитьба, въ 1 д. либр. (съ франц.) Плещеева, пост. 24 авг. 1789 г. въ Дерев. театрѣ (Спб.).

Новый Вертеръ, балетъ Вальберха, 30 янв. 1799 г. Камен. театръ. (Спб.).

Андромеда и Персей, мелодрама, либр. Княжнина, 2 янв. 1802 г. (Спб.).

Судъ царя Соломона, въ 3 д. либр. съ фр. Клушина, 1803 г. (Спб.).

Ямъ, въ 1 д. либр. Княжнина, 16 іюня 1805 г. (Спб.).

Нурзадахъ, въ 4 д. либр. Княжнина, 26 мая 1807 г. (Спб.).

Филаткина свадьба, въ 1 д. либр. Княжнина, 13 апр. 1808 г. (Спб.).

Посидѣлки, въ 1 д. либр. Княжнина, 20 апр. 1809 (Москва).

---

*) По указателю В. Стасова (Русскія и иностр. оперы, исп. на Имп. театрахъ въ Россіи, въ XVIII и XIX стол. Спб. 1898).

Поликсена, въ 5 д. трагедія Озерова (хоры и антракты), 14 мая 1809 г. (Спб.).

Цирцея и Улиссъ, мелодр. въ 1 д. Княжнина, 1811 (?) Спб.

Минутное заблужденіе, въ 2 д. (съ фр.) либр. Княжнина, 28 іюня 1812 (Спб.).

Легковѣрные, въ 3 д. либр. Княжнина, 28 іюня 1812 г. (Спб.).

Эмерикъ Текелій, въ 3 д. либр. (съ фр.) Волкова, 1 дек. 1812. (Спб.).

Старинныя святки, въ 3 д. либр. Малиновскаго (муз. Титова и Блюма), 13 янв. 1813 г. (Спб.).

Интрига въ корзинѣ, въ 1 д. либр. (съ фр.) Княжнина, 3 мая 1816 г. (Спб.).

Мужество Кіевлянъ или вотъ каковы русскіе, въ 2 д. либр. Княжнина, 30 апр. 1817 (Спб.).

Праздникъ Могола, въ 3 д. (съ фр.) Бьеркома, 3 сент. 1823 г. (Спб.).

Исправленный игрокъ, либр. съ нѣм. (годъ и мѣсто пост.—?).

Большинство изъ этихъ пьесъ, безъ сомнѣнія, были модныя въ то время „оперы-водевили", т. е. водевили съ нѣсколькими вкладными музыкальными № №. По тому же указателю В. Стасова, въ Спб. Нотной конторѣ Дирекціи Имп. театровъ сохранились партитуры слѣдующихъ пьесъ Титовыхъ: Принужденная женитьба, Судъ

царя Соломона, Ямъ, Нурзадахъ, Старинныя святки, Мужество кіевлянъ и Праздникъ Могола. Партитура мелодраммы „Андромеда и Персей“ находится въ рукоп. отдѣлѣ Имп. Публичной библіотеки (Г, XII № 59). Авторомъ ея несомнѣнно является А. Н. Титовъ, какъ видно изъ заглавнаго листа рукописи: „Mello-Dramme *Andromede et Persé.* A deux Violons, deux Clarinettes, deux Fluttes, deux Hautbois, deux Cors de Chasses, deux Fiffres, deux Bassons, deux Trompettes, Timbale, deux Violes, Musique à Cors, Chantres et Basse.—Composé par *Alexis Tittoff.* 1802, le 23 Janvier, á St. Petersbourg“. Либретто мелодраммы принадлежитъ перу извѣстнаго драматическаго писателя Княжнина. Сюжетомъ мелодрамы послужилъ извѣстный миѳъ о Персеѣ, сынѣ Зевеса, спасшемъ Андромеду отъ мести Нептуна, посылающаго морскихъ чудовищъ уничтожить прекрасную Андромеду. Изъ музыки Титова (начинающейся съ длиннаго вступленія— „Simphonia“ и заключающей, кромѣ мелодраммы, хоры и Гавотъ), здѣсь приводится „Gavotte“, которымъ заключается интродукція „мелодрамы“ (послѣ хора „О рокъ, твой гнѣвъ жестокій“). Партитура (правописаніе подлинника въ ней вполнѣ сохранено) этого № можетъ служить образцомъ незатѣйливой инструментовки тогдашнихъ русскихъ дилеттантовъ.

ПИСЬМА ИЗЪ ЗАГРАНИЦЫ

русскаго пѣвца Михайлова-Остроумова

(1839-41 гг.)

Эти письма, вѣрнѣе печатаемыя здѣсь выдержки изъ нихъ, были мнѣ переданы нѣсколько лѣтъ тому назадъ достоуважаемымъ В. В. Стасовымъ, которымъ на копіи этихъ выдержекъ сдѣланъ цѣлый рядъ примѣчаній, мною сохраненныхъ. Эти письма даютъ извѣстный историческій матеріалъ; они любопытны также въ томъ отношеніи, что Михайловъ-Остроумовъ, вѣроятно, —одинъ изъ немногихъ русскихъ артистовъ первой половины 19-го вѣка, побывавшій заграницей и высказывавшій свои впечатлѣнія—впечатлѣнія русскаго пѣвца—о многомъ имъ видѣнномъ и слышанномъ. Въ этомъ отношеніи понятенъ и извинителенъ во многомъ пристрастный тонъ автора писемъ—тогдашніе русскіе пѣвцы были далеко не высокаго художественнаго образованія!

Порфирій Михайловичъ Остроумовъ (по сценѣ Михайловъ), сынъ пономаря, родился въ 1817 г. въ селѣ Лысковѣ, Макарьевскаго уѣзда Нижегор.

губ. Первоначально учился въ Нижегор. Духовномъ училищѣ (1826—34), откуда въ сентябрѣ 1834 г. поступилъ въ низшее отдѣленіе мѣстной Духовной семинаріи, гдѣ учился „сносно“. Въ декабрѣ слѣдующаго года отсюда былъ уволенъ „для поступленія въ свѣтскую службу“—въ дирекцію Имп. театровъ. Онъ началъ заниматься съ М. И. Глинкой и былъ принятъ въ петербургскую оперную труппу подъ фамиліей—*Михайлова*, но уже въ 1836 г. былъ отправленъ заграницу, болѣе серьезно учиться пѣнію. Заграницей онъ пробылъ нѣсколько лѣтъ и къ этому то періоду и относятся печатаемыя здѣсь письма его къ князю М. Д. Волконскому, субсидировавшему пѣвцу въ послѣднее время пребыванія его заграницей. Въ 1841 г. Михайловъ былъ вызванъ кн. Г. П. Волконскимъ на родину. Онъ дебютировалъ съ успѣхомъ, въ роли *Эдгарда* въ „Лучіи“ Доницетти, но на сценѣ пробылъ недолго. „Голосъ его, по словамъ Моркова,—грудной теноръ—не отличался силою, но былъ очень пріятенъ. Усвоивъ вполнѣ итальянскую методу пѣнія, Михайловъ былъ преимущественно хорошъ въ переводныхъ операхъ итальянскаго репертуара. Въ 1845 г. болѣзнь и семейныя обстоятельства вынудили его сойти со сцены“. Михайловъ-Остроумовъ умеръ въ 1849 году.

Ник. Ф.

*

Парижъ. 10 янв. 1839.

. . . По моемъ пріѣздѣ на другой день, давали оперу „*Отелло*“; я отправился слушать. Здѣсь очень дорого стоитъ въ оперу ходить; я пришелъ, и уже не засталъ билеты въ партеръ, взялъ въ 3-мъ ярусѣ, что стоитъ 5 франковъ. Въ этой оперѣ я слышалъ всѣхъ знаменитыхъ артистовъ: Рубини, Иванова, Лаблаша, Тамбурини, Гризи; петербургская опера такъ дурна противъ здѣшней итальянской, какъ нижегородская противъ петербургской. Я удивился искусству Рубини и восхищался его пѣніемъ. Какая манера! Онъ очень мало поетъ громко, а болѣе все *pianissimo*, такъ что едва-едва можно слышать, особенно рулады: онъ ни одной не дѣлалъ громко, всегда *pianissimo*; только его не дождешься, когда онъ кончитъ руладу; а когда и *fortissimo* сдѣлаетъ, то все-таки не такъ какъ Брейтингъ *). У Рубини голосъ гораздо слабѣе, особенно верхнія ноты онъ всегда тихо поетъ. У него тоже слышенъ переходъ изъ грудного голоса въ фальцетъ, только нѣтъ скачка; но онъ удивительно искусно управляетъ голосомъ: у него совсѣмъ не сильный голосъ, но искусствомъ онъ показываетъ силу въ голосѣ, онъ просто шалитъ голосомъ—такъ свободно поетъ. Его невозможно описать подробно,

*) Теноръ тогдашней нѣмецкой оперы въ Петербургѣ.

надобно слышать, чтобы имѣть хорошее понятіе о немъ. Я совершенно воображалъ его другимъ; слушавши его, можно очень много успѣть, но во многомъ ему нельзя подражать. Михаилъ Ивановичъ (Глинка) его лучше можетъ объяснить. Тамбурини имѣетъ прекрасную манеру, но видно что поетъ со стараніемъ, не такъ свободно, какъ Рубини. Голосъ довольно густъ, сильнѣе вдвое противъ Рубини. Вообще, здѣсь поютъ дуэты и терцеты ужасно какъ вмѣстѣ, какъ одинъ такъ и другой: если Тамбурини покрываетъ Рубини, такъ это не въ важныхъ мѣстахъ. Артемовскаго голосъ [1]) ниже голоса Тамбурини, но, я думаю, пріятнѣе будетъ и свободнѣе. Лаблашъ— это удивительный человѣкъ: толстый, высокій, голосъ густой какъ у Лебедева [2]), но только не такой дубина. Онъ поетъ, совершенно говоритъ, еще свободнѣе чѣмъ Рубини; удивительная сила! Этотъ задавитъ Брейтинга, удивительный актеръ, поетъ безъ руладъ — его манера прекрасная. Ивановъ [3]) имѣетъ очень пріятныя высокія ноты; среднія мнѣ не понравились, нижнія не важныя; голосъ слабъ довольно, будетъ сильнѣе моего.

---

[1]) Артемовскій—басъ тогдашней русской оперы въ Петербургѣ, вывезенный Глинкой изъ Малороссіи.

[2]) Лебедевъ—придворный басъ.

[3]) Ивановъ—теноръ, изъ пѣвчихъ придворной капеллы, тогдашняя знаменитость европейская. Онъ поступилъ на итальянскую сцену и болѣе не возвратился въ Россію.

Манера его мнѣ очень понравилась, очень сладко поетъ. Но какъ онъ отдѣляется отъ другихъ! Далеко не такъ хорошъ какъ прочіе. Но и ему надо отдать справедливость, только жаль, что очень холоденъ, совсѣмъ безъ души: дурной актеръ, впрочемъ Рубини едва-ли не хуже его, ужасно дуренъ, неловокъ. Ивановъ мало подражаетъ Рубини, но есть въ нѣкоторыхъ мѣстахъ. Гризи—что это за голосъ пріятный! Я подобнаго не слыхалъ: удивительная сила, работа. Какая манера прекрасная! Нѣтъ, эта вдвое лучше противъ Шоберлехнеръ [1]), вмѣстѣ съ этимъ отличная актриса. Я еще слушалъ „Сомнамбулу“, былъ въ партерѣ, заплатилъ 3 франка 60 сантимовъ. Не знаю, кто мнѣ сказалъ въ Петербургѣ, что театръ дешевъ въ Парижѣ—менѣе 2-хъ франковъ нѣтъ мѣста, а эти мѣста слишкомъ дурныя, въ самомъ верху. Въ „Сомнамбулѣ“ я слышалъ Персіани: это соперница Гризи. У нея голосъ не такъ пріятенъ и силенъ, какъ у Гризи, но болѣе гибокъ—удивительная работа, и много души... Въ назначенное мнѣ время я явился къ Рубини, но онъ былъ боленъ, въ постели лежалъ, чтобы не простудиться въ комнатѣ, а онъ долженъ былъ въ этотъ вечеръ пѣть у кого-то. За всякій вечеръ онъ получаетъ по 300 фран-

---

[1]) Шоберленхеръ – пѣвица нѣмецкой оперы въ Петербургѣ.

ковъ, а въ театрѣ 12.000 въ мѣсяцъ, это мнѣ его жена сказала. Онъ пригласилъ одного піаниста мнѣ аккомпанировать, г. Цейнера, который былъ въ Россіи долгое время; онъ уже старикъ, говорятъ великій талантъ. Жена Рубини меня просила пѣть, я пропѣлъ арію изъ „Анны Болейнъ“, вторую, и изъ „Сомнамбулы“. Она очень, очень была довольна, ужасно хвалила мой голосъ; потомъ Рубини позвалъ Цейнера и ему сказалъ то-же, что и она. Онъ просилъ меня прійти черезъ трое сутокъ, онъ самъ вблизи меня хочетъ слушать. Между прочимъ, его жена мнѣ сказала: Вотъ вамъ мой совѣтъ, и Рубини тоже: „въ Италіи теперь ничего нѣтъ, ни пѣвцовъ, ни учителей; вы тамъ не можете хорошо образоваться. Вотъ примѣръ, Персіани была въ Италіи нѣсколько лѣтъ, и все дурно пѣла; пріѣхала сюда — черезъ годъ начала прекрасно пѣть, послушавши здѣшнихъ пѣвцовъ. Мы вамъ совѣтуемъ остаться здѣсь до весны, покуда труппа не разъѣхалась; Рубини вамъ дастъ хорошаго учителя, и постарается, чтобы онъ съ васъ не дорого взялъ. Самъ онъ не можетъ съ вами всегда заниматься, потому что очень занятъ, но когда будетъ имѣть время свободное, всегда будетъ проходить съ вами аріи; вы должны всякій спектакль итальянскій ходить въ оперу, потому что вамъ надобно болѣе слушать пѣвцовъ,— это

главная вещь; но какъ это очень дорого для васъ стоитъ, то Рубини вамъ дастъ свободный ходъ въ оперу. Вы должны взять итальянскаго учителя, чтобы скорѣе выучиться произносить какъ итальянецъ — это я берусь сама вамъ рекомендовать, и чтобы недорого также съ васъ взялъ. Потомъ весной поѣзжайте въ Италію, и сами увѣритесь тамъ, что для васъ пользы мало; но какъ въ это время и здѣсь не будетъ труппы, вы можете продолжать ваши занятія въ Италіи, а когда Рубини пріѣдетъ въ Парижъ, вы опять возвратитесь тоже въ Парижъ. Черезъ годъ вы можете начать пѣть, но я вамъ скажу, что вы можете очень много сдѣлать—вы имѣете прелестный голосъ"... Я былъ у Иванова, онъ меня очень ласково принялъ, просилъ къ нему приходить. Бродъ [1]) меня водилъ во французскую оперу. Я слушалъ „Роберта". Хотя эта опера гораздо лучше петербургской, но далеко не такъ хороша какъ итальянская. Роберта пѣлъ дебютантъ, Маріо, одинъ графскій сынъ, прекрасный голосъ, но манера дурная; впрочемъ онъ былъ принятъ очень хорошо. Въ этой оперѣ очень кричатъ. Потомъ я былъ въ „Вильгельмѣ Теллѣ", слушалъ Дюпре. Онъ очень хорошо поетъ, очень сильный голосъ, грудной, но фальцетъ очень

[1]) Бродъ—бывшій гобоистъ петербургскаго оркестра.

слабенькій, переходъ тоже скрадываетъ искусствомъ, но всегда можно слышать, гдѣ онъ переходитъ. Онъ ужасно кричитъ. Многіе его гораздо лучше Иванова хвалятъ, но по моему манера Иванова лучше, только видно, что Дюпре много работалъ; у него уже настоящая манера есть, а у Иванова что-то недоконченное, хотя голосъ Иванова гораздо лучше. Дюпре очень хорошій музыкантъ, и актеръ хорошій; его принимаютъ не хуже Рубини, но онъ мнѣ не совсѣмъ нравится, впрочемъ онъ очень много имѣетъ души... Я все скучаю, не могу привыкнуть къ Парижу...

*

Парижъ, 22 января 1839.

Рубини во мнѣ принимаетъ большое участіе, и его супруга также. Ахъ, какъ они добры, они всегда меня уговариваютъ, чтобы я не скучалъ и не грустилъ объ отечествѣ, велѣли мнѣ всегда приходить къ нимъ, какъ только мнѣ будетъ скучно, дали мнѣ билетъ для входа въ итальянскую оперу, познакомили меня съ M-me Фодоръ. Въ Итальянскомъ театрѣ, на сценѣ, есть ложи, нѣкоторые изъ нихъ принадлежатъ артистамъ; изъ нихъ одна принадлежитъ Рубини, туда я всегда хожу. Я почти всякій день у Рубини. Въ самомъ дѣлѣ они меня очень любятъ... Мой учитель Алари былъ въ затрудненіи на

счетъ моего голоса, какъ его сформировать: подумавши немного, сказалъ, что надо работать фальцетъ, чтобы соединить нижнія ноты съ грудными, какъ говоритъ Михаилъ Ивановичъ, однако мы посовѣтуемся съ Рубини. Мы были вмѣстѣ у Рубини, я пѣлъ; Рубини тоже сказалъ, что надобно работать фальцетъ; онъ велѣлъ всякую недѣлю къ нему приходить съ учителемъ, чтобы слушать какъ идетъ голосъ. „Я самъ буду проходить съ вами аріи; coraggio, tutto anderà bene, voi avete una voce graziosissima“. Я не смѣлъ и думать, чтобы Рубини взялся самъ меня учить, я нашелъ въ немъ второго благодѣтеля... Я былъ у г-жи Обрѣзковой, которая не очень была любезна со мною. Цейперъ, представлявшій меня къ ней, сказалъ мнѣ: „какъ дурны ваши соотечественники! Мадамъ Обрѣзкова затруднялась васъ принять, потому что вы не чиновникъ. Всѣ русскіе подобны Обрѣзковой въ Парижѣ: они не любятъ своихъ соотечественниковъ, а Обрѣзкова уже слишкомъ, кажется, любитъ иностранныхъ артистовъ“. Я у нея слышалъ Герца, онъ игралъ на фортепьяно, я удивлялся его таланту. Какая пріятность, чистота и сколько силы! Какія онъ дѣлалъ трудности—удивительно! Я не знаю, какова Плейель въ сравненіи съ нимъ, но не удивляюсь, что Плейель всѣхъ съума сводитъ, если она великій талантъ и притомъ

хорошенькая: это уже слишкомъ много. Она и здѣсь тоже многихъ сводила съ ума, даже своего мужа, и до того, что онъ прогналъ ее наконецъ— она имѣла вдругъ 7 любовниковъ... Я очень обманулся въ Гризи, она совсѣмъ не такой талантъ, какъ про нее кричатъ; она имѣетъ прекрасный голосъ, но Шоберлехнеръ во многихъ мѣстахъ лучше ея, особенно въ *cantabile*; у этой его совсѣмъ нѣтъ, рулады удивительны, и очень форсисто, сильно поетъ, кричитъ, и прекрасная актриса—вотъ чѣмъ беретъ. Она тому, кто непонимаетъ музыки, можетъ голову вскружить ужасно. Чтобъ увѣриться, такъ-ли я ее понимаю, я говорилъ о ней съ мадамъ Рубини и Фодоръ — онѣ тоже сказали... Мадамъ Рубини очень была обижена, что Обрѣзкова меня не очень хорошо приняла, потому что я былъ рекомендованъ какъ любимецъ Рубини; она мнѣ сказала, чтобы я къ ней не ходилъ. Я сказалъ, что я довольно имѣю самолюбія, чтобы это исполнить. Опять скажу, что мадамъ Рубини предобрѣйшая женщина. Михаилу Ивановичу (Глинкѣ) мое почтеніе засвидѣтельствуйте, и поблагодарите за наставленіе, и увѣрьте, что я ихъ исполняю въ точности. Я увѣренъ, что и онъ будетъ доволенъ моимъ учителемъ...

*

Парижъ 7 февраля 1839.

. . . Одинъ разъ, когда я былъ у Рубини, онъ меня заставлялъ дѣлать гаммы и небольшіе пасажи; нашелъ, что я сдѣлалъ успѣхи, также и самъ дѣлалъ гаммы и рулады, чтобы мнѣ показать, какъ надобно дѣлать; сказалъ, что верхнія ноты фальцетомъ надо брать всегда *pianissimo*, какъ и Михаилъ Ивановичъ (Глинка) мнѣ тоже говорилъ. Онъ пробовалъ, какъ высоко могу я взять, я дошелъ до *fa* верхомъ, а онъ до *la-bemol* — это удивительно, что за голосъ онъ имѣетъ, у него фальцетъ настоящій сопрано, а у меня звукъ только альтовый; только нижнія ноты у него довольно непріятны, и онъ не всегда хорошо на нихъ поетъ. Здѣсь недавно дали въ первый разъ оперу-буффа „Elisire d'amore" Доницетти, въ которой Ивановъ хорошо поетъ, лучше чѣмъ въ другихъ. Эта первая опера, гдѣ ему апплодировали немного, вообще ему никогда почти не апплодируютъ, онъ ужасно холоденъ, притомъ-же при Рубини онъ не можетъ никогда сдѣлать эффекта. Онъ весьма далеко отсталъ своимъ талантомъ отъ другихъ; но онъ могъ-бы быть лучше, еслибъ больше занимался прежде— теперь уже прошло время... Рубини сказалъ, „когда вашъ голосъ будетъ болѣе сформированъ, я самъ пройду съ вами всѣ аріи, которыя я пою"; слѣдовательно надобно съ терпѣніемъ ожи-

дать этого счастливаго времени. Рубини мнѣ сказалъ, что въ 22 года онъ имѣлъ слабѣе моего голосъ, и что у меня будетъ очень сильный голосъ, и что я очень много могу сдѣлать съ моимъ голосомъ, если буду заниматься постоянно, а за этимъ дѣло не станетъ. Странно, въ Петербургѣ я чѣмъ болѣе слушалъ одну оперу, тѣмъ болѣе скучалъ, а здѣсь—напротивъ, чѣмъ болѣе слушаю я одну и ту-же оперу, тѣмъ болѣе она мнѣ нравится. Я ужасно много сталъ любить музыку; прежде я ее столько не любилъ... Но чѣмъ болѣе слушаю Гризи, тѣмъ болѣе нахожу въ ней недостатковъ: ужасно какъ кричитъ, и притомъ дурную имѣетъ школу. Если бы на ея прекрасный голосъ и рулады, которыми она кромѣ Рубини всѣхъ перещеголяла, она бы ничего не сдѣлала. Можно ли сравнять съ нею Персіани! Эта поетъ совершенно, у нея нельзя найти ни одной рулады, которая была-бы не къ мѣсту. И притомъ какъ поетъ cantabile—прекрасно. Въ итальянской-же оперѣ есть еще пѣвица Albertazzi, контр. альтъ, которая имѣетъ хорошій голосъ, но хуже Петровой, только поетъ лучше ея. Жаль, что она ужасно холодна, совершенно бездушно поетъ, и очень хорошенькая собой...

*

Парижъ 7 февраля 1839.

. . . Очень радъ, что Михаилъ Ивановичъ (Глинка) былъ доволенъ моимъ описаніемъ артистовъ, но я надѣюсь еще болѣе его удовлетворить. Въ первый разъ я могъ нѣкоторыя вещи не замѣтить, а теперь болѣе и болѣе начинаю ихъ разгадывать, и могу судить, что называется, въ строгомъ смыслѣ. Я чувствую, что мои понятія начинаютъ развиваться болѣе и болѣе, я нахожу, что причиной—здѣшній легкій и свободный воздухъ, который также большую пользу приноситъ моему голосу, а болѣе здоровью. Я чувствую себя день ото дня крѣпче. На счетъ Рубини я не могу еще доставить всѣхъ подробностей, какія вы хотите, потому что не имѣлъ времени говорить съ нимъ обо всемъ этомъ, но я узналъ отъ него, что онъ началъ пѣть съ 19 лѣтъ, и до 22-хъ или 23-хъ лѣтъ имѣлъ всегда слабенькій *contraltino*, а послѣ онъ у него началъ болѣе и болѣе созрѣвать, и дѣлаться мужественнѣе и сильнѣе. Теперь у него среднія ноты очень сильны, и онѣ полу-грудныя. У меня онѣ начинаютъ образовываться; это зависитъ отъ искусства, въ какомъ положеніи имѣть горло, а не отъ груди. Эти ноты до груди не доходятъ, хотя и имѣютъ звуки грудныхъ нотъ. Я вамъ объясню, въ чемъ дѣло. Прежде я не зналъ, какъ надобно горло устроить; когда Михаилъ Ивано-

вичъ (Глинка) меня заставилъ брать *фа* и *соль* мужественныя, я никакъ не могъ, всегда у меня выходило слишкомъ жидко; между тѣмъ я слышалъ, что у него эти ноты точно будто грудныя. Я иногда еще въ Петербургѣ пробовалъ грудныя брать эти ноты, думалъ, что непремѣнно они должны быть грудными нотами, но не могъ, какъ и теперь; впрочемъ, я теперь не имѣю нужды и пробовать ихъ, потому что я теперь дошелъ до того, что мнѣ нужно: этотъ голосъ совершенно горловой (хотя и называется груднымъ). Когда я беру *ми*, *фа*, *соль*, *ла-бемоль*, у меня горло съуживается, и звукъ выходитъ полный, круглый и очень пріятный; притомъ между этимъ и груднымъ голосомъ нѣтъ разрыва, а послѣ онъ столько же хорошо сливается и съ чистымъ головнымъ. Я передъ отъѣздомъ еще говорилъ Михаилу Ивановичу, что когда я горло съуживаю на этихъ нотахъ, онѣ бываютъ у меня мужественныя, и пріятнѣе, и сильнѣе. Можетъ быть вамъ мое объясненіе покажется непонятнымъ, тогда Михаилъ Ивановичъ вамъ покажетъ это голосомъ... Алари никогда не велитъ громко пѣть, а всегда съ пріятностью... Онъ съ большимъ вниманіемъ учитъ меня, никакой малости не пропускаетъ безъ вниманія; особенно онъ старается о пріятности и вѣрности голоса, о ровности гаммъ, и о переходахъ одной ноты къ

другой, чтобы это было чисто, ровно, гладко и мягко. Я ужасно радъ, что попалъ на такого хорошаго учителя, и будьте увѣрены, что какъ мой учитель, такъ и Рубини занимаются очень исправленіемъ нотъ, и не спѣшатъ меня на скорую руку образовать. Они сами говорятъ, что надобно начать пѣть на малыхъ театрахъ въ Италіи, но что эту весну для меня полезнѣе ѣхать въ Англію, чтобы продолжать слушать пѣвцовъ, и совершенно образовать вкусъ, и получить манеру, но тоже говорятъ, чтобы не подражать совершенно кому-нибудь. Рубини хотѣлъ писать къ князю Григорію Петровичу (Волконскому) о моихъ успѣхахъ и о томъ, какъ онъ меня находитъ, и что для меня полезно сдѣлать. Мадамъ Рубини мнѣ также сказала одинъ разъ: Monsieur Alari est très content de vous, il m'a dit que vous allez devenir un grand chanteur. Мнѣ это было очень пріятно слушать... Ивановъ поетъ очень хорошо, но ничего нѣтъ особеннаго, что бы могло удивлять. Гибкости большой тоже нѣтъ въ голосѣ; маленькія вещи очень хорошо дѣлаетъ, но большихъ руладъ не умѣетъ хорошо. Для этого онъ теперь имѣетъ какого-то шарлатана учителя, который хочетъ обработать его голосъ, сдѣлать его гибкимъ. Нѣтъ, уже поздно это! Я смѣло могу сказать, что черезъ годъ, если я не буду пѣть лучше его, то не хуже. Въ Россіи я его почи-

талъ великимъ талантомъ, а теперь вижу, что онъ далеко не то. И понятія какія-то онъ имѣетъ о пѣніи фальшивыя: одинъ разъ я его встрѣтилъ на бульварѣ и говорилъ съ нимъ много; онъ мнѣ сказалъ, что пѣніе ничто иное, какъ подражаніе, и что онъ въ продолженіе 6-и лѣтъ изучалъ Рубини, поэтому онъ и отсталъ далеко отъ другихъ, что 6 лѣтъ изучалъ Рубини. Въ Лондонъ онъ ѣздитъ для концертовъ, а въ театръ его не ангажируютъ уже 2 года, потому что онъ очень дурной пасажъ сдѣлалъ съ директоромъ театра. Въ языкахъ также не твердъ, по итальянски говоритъ очень свободно, но неправильно, по французски дурно, и болѣе не знаетъ ничего. На счетъ его поведенія ничего дурного не знаю и не говорятъ здѣсь: кажется, въ Петербургѣ клевещутъ на него въ этомъ случаѣ, но правда, что онъ издерживаетъ свое жалованье на платье. Артемовскому скажите мой поклонъ; я очень радъ, что онъ успѣваетъ въ пѣніи, но сожалѣю, что нейдетъ впередъ въ произношеніи [1]), это тоже необходимо для пѣнія. Онъ имѣетъ голосъ несравненно лучше Тамбурини, и я увѣренъ, что будетъ лучше и пѣть, если постоянно будетъ заниматься. Тамбурини немного шарлатанъ, онъ

---

[1]) Артемовскій на всю жизнь сохранилъ свой тяжелый и неизящный малороссійскій выговоръ.

позволяетъ себѣ нѣкоторые фарсы; жаль, что такой талантъ занимается такими вещами, которыя всегда толпѣ бросаются въ глаза и заставляютъ ее удивляться. Даже и тѣ, которые понимаютъ музыку, пропущаютъ безъ вниманія это. Впрочемъ онъ очень много имѣетъ вещей, которыя заставятъ забыть его фарсы, съ этой стороны нельзя не отдать ему справедливости.

. . . Въ Большую оперу я болѣе не хожу, потому что тамъ ничего нѣтъ, что бы могло принести пользу. Одинъ Дюпре—котораго манера совершенно противна правиламъ Михаила Ивановича (Глинки). Голосъ претяжелый, и онъ ужасно кричитъ, отъ чего французы приходятъ въ восхищеніе. Даже много глупцовъ есть, которые говорятъ, что онъ немногимъ хуже Рубини поетъ, и что этотъ крикъ ничто иное, какъ избытокъ чувствъ. Прекрасное сужденіе!...

*

Парижъ 11 марта 1839.

. . . По моему Гризи не пѣла (въ одномъ концертѣ), а только дѣлала рулады. Когда они пѣли дуэтъ съ Тамбурини изъ „Семирамиды“, я едва могъ узнать мотивъ, такъ она его запутала руладами. Лаблашъ пѣлъ арію буффа, и уморилъ со смѣху почтеннѣйшую публику; въ этомъ родѣ онъ неподражаемъ. Я слышалъ

нѣсколько разъ оперу „Puritani“ Беллини, музыка мнѣ не совсѣмъ понравилась, въ ней не слишкомъ много хорошаго, хотя ее здѣсь называютъ первымъ произведеніемъ Беллини; но по моему, „Норма“ несравненно лучше. Говорятъ, что эта опера — торжество Рубини: онъ, точно, отлично поетъ ее, но я нахожу, что въ „Лучіи“ Доницетти онъ лучше—здѣсь онъ неподражаемъ, и что удивительно, онъ вмѣстѣ и хорошій актеръ здѣсь... Директоры Итальянской оперы не позволяютъ своимъ первымъ артистамъ пѣть въ чьихъ-нибудь концертахъ. Только раза три въ годъ они участвуютъ въ концертѣ, и то по какому-нибудь особому случаю. Обыкновенно же въ концертахъ поютъ артисты Комической Оперы и водевильныхъ театровъ, и препахабно. Еслибы такъ пѣвцы и пѣвицы явились на нашемъ театрѣ въ Петербургѣ, то я увѣренъ, съ перваго раза, какъ только разинули-бы ротъ, были-бы ошиканы, а здѣсь и имъ безъ ума апплодируютъ; здѣсь публика иногда очень снисходительна, и даже о такихъ въ газетахъ иногда хорошо пишутъ. Странно!...

*

Парижъ. 17 марта 1839.

. . . Я уговаривалъ Иванова ѣхать въ Россію, и старался ему представить, какъ благопріятенъ для него случай, чтобы заслужить ми-

лость Государя [1]); онъ мнѣ на всѣ увѣщанія сказалъ: Я подумаю. Вотъ русскій отвѣтъ! Жаль что онъ не существуетъ болѣе для Россіи, по крайней мѣрѣ мнѣ такъ кажется по всѣмъ его словамъ. А какъ мнѣ хотѣлось-бы его уговорить возвратиться въ свою отчизну. Бѣдная наша опера! Мнѣ жаль, что она въ такомъ положеніи, и къ такому времени [2])! Онъ предлагалъ мнѣ эту честь, и сказалъ, что это была-бы славная для меня карьера. Я, разумѣется, нижайше его отблагодарилъ, и сказалъ, что мнѣ еще очень много надо заниматься прежде, чѣмъ думать объ этомъ, а когда я буду готовъ, тогда, разумѣется, будетъ первое мое желаніе возвратиться въ мое любезное отечество. Извините, что я до сего времени ничего не писалъ вамъ объ оркестрахъ здѣшнихъ. Я начну съ Французской Оперы. Оркестръ здѣсь отличный, несравненно лучше петербургскаго, но неболѣе. Имъ дирижируетъ Габенекъ, дирижеръ извѣстный въ Европѣ; онъ былъ хорошій композиторъ своего времени, а теперь устарѣлъ для этого; но для управленія оркестромъ—великій талантъ, только немного громко аккомпанируетъ. Можетъ быть поэтому и пѣвцы

[1]) Кажется, Иванову его знакомые предлагали воротиться въ Россію по поводу бракосочетанія Великой Княгини Маріи Николаевны.

[2]) Странное сужденіе о трупѣ, въ которой участвовали О. А. Петровъ и А. Я. Петрова.

ихъ кричатъ. Въ Итальянской Оперѣ оркестръ хуже, нежели въ Большой, но для аккомпанимента гораздо лучше; это уже пѣвцы его такъ настроили. Видно, что дирижеръ за ними такъ и слѣдитъ. Здѣсь дирижируетъ Тильманъ, довольно еще молодой человѣкъ, очень хорошій скрипачъ для квартетовъ. Въ обѣихъ этихъ операхъ оркестръ ниже на полтона противъ петербургскихъ: это для того, чтобы не утомлять пѣвцовъ; а въ Комической Оперѣ столько же высокъ, какъ и у насъ, потому что тутъ не такъ много пѣнія, какъ въ Большой оперѣ. Впрочемъ какъ оркестръ, такъ и пѣніе ихъ не важны, другой деретъ въ полтона, и съ какимъ напряженіемъ! Жаль смотрѣть на бѣднаго. Одна только у нихъ пѣвица довольно хороша; мадамъ Даморо́, довольно пріятный имѣетъ голосъ, но небольшой. Она здѣсь извѣстна какъ великій талантъ, а по моему — умретъ, а имъ не будетъ. Впрочемъ я теперь избалованъ въ этомъ, слушая всегда итальянцевъ. Вотъ они-то истинные таланты. Во Французской Оперѣ теперь первая пѣвица—мадамъ Дорюсъ-Гра̀ (Dorus-Gras). Не хороша, голосъ претяжелый, и предурную имѣетъ манеру... Хоры во Французской Оперѣ порядочные, а въ Итальянской подгуляли, едва-ли лучше чѣмъ въ Петербургѣ у нѣмцевъ...

*

Лондонъ. 9 апрѣля 1839.

. . . На другой день концерта въ Лилѣ, вотъ что писали въ газетахъ: „Duetto da camera, dans le vieux stile, de la composition de M. Alary, exécuté par ses deux élèves, M-me Laty et M. Mikhaïloff, qui possede une magnifique voix de ténor— a egalement obtenu des éloges merités“... А послѣ концерта $^{3}/_{15}$ апрѣля: „Mikhaïloff s'est fait entendre dans la *Sera*, duo de concert, de M. Alari, avec M-me Laty. Il nous a paru avoir, une puissance de moyens assez étendue et une pureté de voix remarquable. C'est ce qu'on appelle un joli chanteur“... Всѣ артисты живутъ здѣсь (въ Лондонѣ) около насъ, а Рубини всего черезъ два дома. Я почти всѣ вечера провожу у него... Я спрашивалъ Рубини, не думаетъ ли онъ сдѣлать вояжъ въ Россію; онъ сказалъ, что можетъ быть, и что онъ очень интересуется видѣть мое отечество. Я бы очень былъ радъ, еслибы онъ въ самомъ дѣлѣ изъ Лондона отправился въ Петербургъ. Вы бы услышали сами, что такое Рубини, а главное, познакомились бы съ нимъ, и увидѣли-бы, какой онъ прекрасный человѣкъ... Театръ здѣсь прекрасный для пѣнія, не смотря на то, что очень огромный; мнѣ кажется, что болѣе петербургскаго Большаго театра, но только преглупо украшенъ. Декораціи удивительно хороши, оркестръ довольно хорошъ, артисты почти

все тѣ-же, что и въ Парижѣ, кромѣ Иванова. Кстати о немъ: не ангажированъ болѣе въ Парижѣ, не знаю почему. Будущую зиму онъ будетъ пѣть въ Болоньѣ; не думаю, чтобъ онъ много могъ выиграть тамъ...

*

Лондонъ. 3 мая 1839.

. . . Рубини приходилъ къ намъ, учить меня арію изъ „Лучіи“, это его тріумфъ, и выправилъ ее такъ, какъ онъ поетъ, и всѣ его пассажи. Такъ какъ онъ играетъ на фортепіано немного лучше меня, то мнѣ аккомпанировалъ Алари. Въ обществахъ Рубини никогда не поетъ, акомпанируя себѣ самъ... Я не знаю, почему находятъ, что для пѣвца вредно много учиться на фортепіано; Рубини мнѣ тоже сказалъ. Онъ былъ очень доволенъ моимъ голосомъ, нашелъ, что онъ гораздо сильнѣе теперь, особенно среднія ноты очень формируются. Алари много надѣется на Италію, говоритъ, что въ Неаполѣ я пріобрѣту большую пользу. Я увѣренъ, ваше сіятельство, что вы мнѣ позволите ѣхать съ нимъ... Недавно здѣсь дебютировала Полина Віардо, сестра Малибранъ, въ „Отелло“. Для перваго раза довольно хорошо пѣла; публика старалась въ ней найти хотя оттѣнокъ сестры, но всѣ усилія были напрасны: хотя она имѣетъ прекрасный голосъ,

можетъ пѣть партію контральто, и имѣетъ высокія ноты сопрано, но поетъ гораздо хуже Гризи. Ей ужасно дорого здѣсь платятъ: за шесть представленій 36,000 франковъ, и является она всегда въ одной оперѣ. Рубини былъ на вечерѣ у нашего Наслѣдника Цесаревича: я не знаю почему, Его Высочество знаетъ, что я здѣсь; онъ спрашивалъ Рубини, какъ я занимаюсь и вырабатывается-ли мой голосъ. Рубини былъ отъ него въ восхищеніи, и далъ слово Наслѣднику ѣхать въ Россію на будущій годъ, когда кончитъ пѣть въ Парижѣ... Ивановъ сдѣлался англійскимъ подданнымъ, слѣдовательно, никогда не возвратится въ Россію. Мнѣ кажется, это еще первый русскій сдѣлалъ такой низкій поступокъ, отказался отъ своего отечества: поэтому можно теперь судить, что этотъ человѣкъ не имѣетъ душонки, и что для него нѣтъ ничего священнаго.

*

Лондонъ. 31 мая 1839.

. . . Я былъ очень радъ, что концертъ Артемовскаго удался, но очень жалѣю, что онъ много думаетъ о себѣ: это ему помѣшаетъ, особенно если за границей онъ не будетъ слушаться учителей. Тогда онъ очень немного сдѣлаетъ; здѣсь учителя терпѣть не могутъ учениковъ, которые ихъ не слушаются, а если видятъ такого уче-

ника, который совершенно отдался въ ихъ волю и особенно если видятъ у него много средствъ, такъ что онъ можетъ сдѣлать ихъ репутацію, то они за него готовы въ огонь и въ воду... Я здѣсь пѣлъ въ концертѣ у Лабарра, который прекрасно играетъ на арфѣ. Я былъ ангажированъ за двѣ недѣли до концерта, и поэтому имѣлъ время выучить арію изъ оперы „Giuramento“ Меркаданте. Алари ее выправилъ немного, особенно въ концѣ онъ сдѣлалъ прекрасный пассажъ, которымъ Рубини совершенно былъ доволенъ. Онъ тоже поправилъ нѣкоторыя вещи, поэтому можете судить, что моя арія была хороша. Въ концертѣ я былъ прекрасно апплодированъ, несмотря на то, что публика была ужасно холодна въ этотъ разъ ко всѣмъ первымъ артистамъ (Персіани, Гарсіа, Рубини, Тамбурини, Лаблашъ съ сыномъ). Играли Гауманъ [1]), Дёлеръ— первый піанистъ въ Парижѣ [2]); онъ удивительно хорошо играетъ, я не слыхалъ подобнаго піаниста; игралъ также Ботта, который прекрасно поетъ на віолончелѣ... Нѣкоторые меня упрекаютъ, что я холоденъ, какъ Ивановъ; Алари всѣмъ отвѣчаетъ, что теперь нельзя отъ меня

[1]) Скрипачъ.

[2]) Михайловъ провозглашаетъ здѣсь непосредственнаго Делера первымъ парижскимъ піанистомъ, и молчитъ о геніальномъ Листѣ, о славѣ котораго онъ не могъ не слышать въ Парижѣ.

требовать, чтобы я пѣлъ съ жаромъ, потому что мой голосъ еще не сформированъ [1]). Онъ говоритъ: „Увидите, когда онъ возвратится изъ Италіи; онъ будетъ совершенно другой человѣкъ“. Маріо, который дебютировалъ въ Парижѣ во Французской Оперѣ, также дебютировалъ здѣсь въ Итальянской Оперѣ, и имѣлъ большой успѣхъ. Онъ беретъ всякій день уроки у Алари и имѣетъ прекрасный голосъ, но не хорошо поетъ; у него совершенно французская манера, которую ему далъ такъ называемый „первый европейскій учитель“—Бордони. Этотъ должно быть превеликій шарлатанъ.— Гедеоновъ [2]) совершенно неправду говоритъ, что Михаилъ Ивановичъ (Глинка) меня-было испортилъ: напротивъ, онъ мнѣ много сдѣлалъ добра, и я никогда не забуду этого...

*

Лондонъ. 24 іюня 1839.

. . . Я почти увѣренъ, что черезъ три года мой голосъ будетъ силенъ, какъ у Рубини; только прошу васъ, ваше сіятельство, не отры-

---

[1]) Странное понятіе итальянскихъ рутиперовъ: точно будто все дѣло въ одномъ голосѣ, и нельзя пѣть съ жаромъ даже и при несформированномъ голосѣ.

[2]) А. М. Гедеоновъ, директоръ театровъ. О странныхъ музыкальныхъ его понятіяхъ не разъ говоритъ Глинка въ своихъ „Запискахъ“.

вайте меня отъ занятій прежде времени: несмотря на всѣ мои успѣхи, я еще долженъ много, много работать. Пускай Рубини ѣдетъ одинъ въ Россію и васъ восхищаетъ своимъ удивительнымъ талантомъ, и покажетъ совсѣмъ новую методу для петербургской публики... Если я буду имѣть успѣхи въ Италіи и Парижѣ, то съ какимъ удовольствіемъ буду возвращаться въ отечество. Тогда уже не буду бояться, что Рубини былъ, и всѣ отъ него въ восхищеніи. Если и не буду имѣть таланта, подобнаго ему, то по крайней мѣрѣ постараюсь быть соперникомъ другихъ талантовъ, которыми тамъ-же восхищаются... Посылаю вамъ письмо къ архіерею (нижегородскому). Непріятно мнѣ, что онъ такъ дурно думаетъ обо мнѣ, но что дѣлать — я самъ виноватъ, и именно потому, что не былъ у него, что робѣлъ. Вы знаете, какъ я былъ несмѣлъ, теперь только начинаю исправляться отъ этого недостатка; въ Италіи надѣюсь совершенно отъ него исправиться, потому что тамъ всякій, какъ говорятъ французы, *à son aise*—въ обществѣ онъ у себя дома...

*

Парижъ. 26 іюля 1839.

. . . Я началъ опять мои занятія у Алари, всякій день, и замѣтилъ, что переходъ изъ дур-

наго климата въ хорошій мнѣ сдѣлалъ большую пользу для голоса. Онъ все болѣе и болѣе усиливается, и дѣлается круглѣе и полнѣе, только изъ верхнихъ нотъ одна убыла, но я ея не жалѣю — это *фа*, безъ нея я могу обойтись очень хорошо; за то отъ среднихъ нотъ я въ восхищеніи. Надѣюсь, что болѣе не убудетъ ни одной ноты...

*

Парижъ. 18 августа 1839.

. . . . Пріѣзду Артемовскаго я былъ очень радъ. Алари прослушалъ его въ первый же день, нашелъ, что онъ имѣетъ прекраснѣйшій голосъ; взялъ его къ себѣ и началъ всякій день давать ему уроки какъ и мнѣ. Алари сказалъ, что не стоитъ большого труда его поставить, потому что голосъ его сформированъ, хотя имѣетъ нѣкоторые недостатки; но онъ надѣется ихъ скоро исправить. Теперь онъ его заставилъ пѣть гаммы и сольфеджи на нѣсколько времени, чтобъ его пріучить открывать хорошо ротъ; потому что, когда онъ поетъ гаммы, вмѣсто *а* говоритъ *о*... Я нашелъ, что его голосъ точно гораздо мягче сдѣлался, и онъ сдѣлалъ успѣхи въ пѣніи, но по-русски не выучился говорить, и не знаетъ нисколько жить съ людьми: манеры онъ имѣетъ тоже не слишкомъ хорошія, вкусъ у него мало

образованъ. Вы мнѣ писали, чтобы я объ немъ старался какъ о братѣ и давалъ ему совѣты: я все силы употребляю быть для него таковымъ, но онъ меня совсѣмъ обезкураживаетъ, упрямъ до невѣроятности, никакихъ моихъ совѣтовъ не слушаетъ. Начинаю ему говорить о приличіяхъ— онъ отвѣчаетъ, что это все вздоръ. Хорошее вообще мало его интересуетъ, однихъ паяцовъ онъ любитъ, и ходитъ ихъ смотрѣть всякій вечеръ на Елисейскихъ поляхъ, и тамъ стоитъ вмѣстѣ съ солдатами и мастеровыми...

*

Флоренція. 10 октября 1839.

. . . Алари надѣется намъ достать обоимъ (Артемовскому и мнѣ), весной, ангажементъ въ Миланъ, на театръ *La Scala*. Самъ онъ ангажированъ здѣсь писать оперу, для великаго поста, а для весны другую для Милана; поэтому, онъ мнѣ сказалъ, онъ хочетъ сдѣлать условіе, чтобы мы были ангажированы также, потому что надѣется на насъ двоихъ, чтобъ имѣть успѣхъ со своей оперой. Разумѣется, тамъ дадутъ на первый разъ бездѣлицу, но это ничего, наверстаемъ послѣ: особенно теперь славно платятъ тенорамъ въ Италіи, потому что ихъ нѣтъ вовсе. Былъ одинъ, про котораго говорили, что онъ заступитъ мѣсто Рубини, но Алари мнѣ сказалъ, что

онъ теперь безъ голоса, потому что слишкомъ кричалъ. Я былъ здѣсь въ оперѣ, слышалъ перваго баритона всей Италіи, Ронкони: этотъ поетъ лучше Тамбурини, и имѣетъ прекрасный голосъ. Примадонна тоже довольно хороша, а теноръ такъ подгулялъ. Говорятъ, что во многихъ театрахъ Италіи рады и дурнымъ, лишь бы только не остаться безъ тенора совсѣмъ. Хоры здѣсь кричатъ ужасно, но довольно стройно поютъ. Вообще пѣвцы всѣ кричатъ въ Италіи. Оркестръ довольно изрядный, но громко очень аккомпанируетъ. Теперь, говорятъ, здѣсь лучшая труппа. Артемовскій сдѣлалъ большіе успѣхи въ пѣніи, и голосъ его сдѣлался еще лучше: и сильнѣе, и круглѣе, и всегда пріятенъ, а главное, что очень ровенъ. Какъ ни хорошъ голосъ Ронкони, но я лучше люблю голосъ Артемовскаго. Онъ начинаетъ говорить по-французски, и довольно хорошо понимаетъ другихъ. Онъ сдѣлалъ еще великое дѣло — пересталъ курить, и говоритъ, что ему теперь гораздо легче пѣть. Мой голосъ, что далѣе, то дѣлается сильнѣе. Я увѣренъ, что здѣсь въ короткое время пріобрѣту много голоса; иначе и невозможно, живши въ такомъ прекрасномъ климатѣ... Я не могу вамъ выразить всей моей признательности за всѣ благодѣянія, которыми пользуюсь отъ васъ, и за счастіе, которое вы мнѣ доставили, быть въ Ита-

ліи. Это можно только чувствовать, и просить Бога, чтобъ онъ васъ наградилъ за всѣ ваши отеческія обо мнѣ попеченія.

*

Флоренція. 30 апрѣля 1840.

. . . Я думаю, что я еще долго не буду дебютировать. Въ продолженіе великаго поста здѣсь была первая труппа Италіи. Примадонной была Унгеръ, о которой Михаилъ Ивановичъ (Глинка) не разъ говаривалъ. Прекрасная пѣвица, хотя имѣетъ дурной голосъ; но съ какимъ искусствомъ имъ управляетъ — удивительно! Вмѣстѣ съ этимъ отличная актриса, и поетъ съ большимъ огнемъ; это часто приводитъ публику въ энтузіазмъ. Басъ Ронкони — про него еще разъ скажу, что теперь въ Италіи нѣтъ ему подобнаго пѣвца. Теноръ Ивановъ тоже дѣлаетъ здѣсь фуроръ. Его голосъ очень понравился, и онъ сдѣлалъ большіе успѣхи въ пѣніи. Если бы къ его голосу еще силу, онъ могъ-бы быть первымъ пѣвцомъ въ Италіи. Очень много подражаетъ Рубини; иногда хочетъ слишкомъ усиливать голосъ и онъ ему измѣнятъ: или захрипитъ, или сорвется,—это его недостатокъ. Характеръ его пѣнія — *canto di grazia*; драматическое пѣніе ему совсѣмъ нейдетъ, а оно, впрочемъ, въ большой теперь въ модѣ. Надобно вамъ сказать, что те-

перь отъ тенора и баса не хотятъ руладъ, какъ было прежде; находятъ, что это свойственно только одному сопрано, но требуютъ хорошаго выраженія и чувства; также обращаютъ вниманіе и на игру. Разумѣется, что для пѣвца все-таки необходима и гибкость голоса. Иванову дали за 5 мѣсяцевъ — 14,000 франковъ... Надѣюсь, что Артемовскій со временемъ превзойдетъ всѣхъ басовъ Итальянскихъ; особенно его прекрасному голосу нѣтъ соперниковъ. Употребимъ всѣ усилія, чтобъ исполнить ожиданіе нашихъ соотечественниковъ, и быть достойными вашихъ благодѣяній... Вы писали: что бы Артемовскому хоть въ хорахъ пѣть *), но это ничего бы ему не доставило, потому что здѣсь поютъ въ хорахъ портные, сапожники и продавцы каштановъ, которымъ платятъ бездѣлицу, но для нихъ и это выгодно, потому что днемъ они занимается своимъ дѣломъ, а вечеромъ идутъ пѣть въ театръ. Мы имѣемъ теперь учителя декламаціи, который даетъ уроки даромъ, только изъ любви къ этому искусству; онъ здѣсь занимаетъ мѣсто секретаря военнаго министра. Онъ очень доволенъ нашими успѣхами, говоритъ, что мы можемъ быть не только хорошими пѣвцами, но и хорошими актерами... Мой голосъ идетъ какъ не надо лучше.

*) Не смотря на субсидію, выдаваемую ему кн. М. Д. Волконскимъ, Артемовскій постоянно нуждался въ деньгахъ.

Надо отдать справедливость Михаилу Ивановичу (Глинкѣ), онъ умѣлъ прекрасно сохранить его, другой-бы какъ разъ его испортилъ...

*

Флоренція. 19 мая 1840.

. . . Объ Ивановѣ я вамъ прежде писалъ, что онъ дѣлалъ фуроръ. Теперь фортуна съ нимъ уже не въ такой дружбѣ, публика къ нему уже не такъ расположена какъ сначала: причиной тому то, что онъ холоденъ и довольно монотоненъ. Но не смотря на это нельзя отвергнуть чтобы онъ не былъ хорошій талантъ... Музыка оперы Алари прекрасная, и совсѣмъ новый родъ, а этого теперь недостаетъ въ Италіи, всѣ подражаютъ Россини и Беллини; самый Доницетти не имѣетъ рода, всегда слышно подражаніе Россини, Беллини и Пачини..

*

Флоренція. 4 іюля 1840.

. . . Алари не имѣлъ успѣха со своей оперой и уѣзжаетъ въ Парижъ со своей ученицей мадамъ Лати... Мы не сожалѣемъ объ этомъ, все къ лучшему. Мы нашли другаго учителя лучше, который прекрасно преподаетъ *canto di grazia*, и вмѣстѣ *canto declamato;* знаетъ средство показать, чтобы хорошо класть голосъ, и безъ усп-

лія, а этого Алари не имѣлъ, и я увѣренъ, что очень немногіе найдутся, которые бы это знали. За уроки платимъ вмѣсто 100 франковъ 80; на эти остающіяся 20 франковъ я взялъ учителя генералъ-баса, который необходимъ для меня, какъ и для всѣхъ артистовъ, потому что пѣвецъ, не смотря на отличную методу пѣнія, не можетъ назваться артистомъ, не зная основанія правилъ музыки. Кромѣ того, генералъ-басъ очень помогаетъ и для пріобрѣтенія хорошей методы, и для правильнаго выраженія музыкальныхъ фразъ и для многихъ другихъ вещей и такъ, съ помощью новаго учителя, г. Мартолини, мы надѣемся приготовиться къ нашему дебюту какъ артисты, по пѣнію и декламаціи, а не какъ начинающіе, и увѣрены безъ затрудненія быть ангажированными, когда будемъ готовы — на зло Алари...

*

Флоренція. 8 августа 1840.

. . . Въ этотъ разъ мы замедлили отвѣчать вашему сіятельству потому, что ожидали скораго конца нашихъ занятій съ новымъ учителемъ. Онъ неспособенъ былъ далѣе намъ преподавать полезнаго. Его систему на счетъ того, какъ надо класть голосъ, я понялъ въ мѣсяцъ, но на счетъ методы онъ не годился совсѣмъ, потому что от-

сталъ очень отъ нынѣшней манеры пѣнія. Мы возьмемъ теперь въ учителя директора здѣшней оперы, г. Романи, который можетъ всегда насъ поставить на сцену, лишь только найдетъ готовыми. Онъ извѣстенъ во всей Италіи, какъ первый знатокъ театральныхъ эффектовъ, какъ пѣнія, такъ и музыки, потому что служитъ долго при театрѣ директоромъ музыки, и пріобрѣлъ большую практику. Теперь онъ болѣе всѣхъ можетъ намъ быть полезенъ... Голосъ мой почти сформировался; теперь мнѣ недостаетъ только немного легкости въ верхнихъ грудныхъ нотахъ, но это такая вещь, которая приходитъ со временемъ, и съ помощью постоянной практики. Главное-то я уже имѣю: иду до *си-бемоль* грудью, а это очень много для тенора. Также пріобрѣлъ много силы въ голосѣ и мужества. Находятъ, что я пою съ большой граціей *cantabile* и имѣю чувство; въ бравурномъ пѣніи, котораго я прежде совсѣмъ не могъ пѣть, находятъ твердость и мужество, а въ декламаціи точно выраженіе. Если-бы вы знали, какого труда будетъ стоить еще на театрѣ пріобрѣсть практику и эффекты сцены!...

*

Флоренція. 22 января 1841.

. . . Не знаю, почему Михаилъ Ивановичъ (Глинка) намъ совѣтуетъ начинать на малень-

кихъ театрахъ: вотъ уже годъ какъ мы здѣсь, и слышимъ только свистуновъ на маленькихъ театрахъ, не имѣющихъ ни голосовъ, ни знанія. Напротивъ, если выходитъ отъ учителя какой-нибудь порядочный ученикъ, то сейчасъ начинаетъ пѣть на большомъ театрѣ, и скорѣе идетъ впередъ, потому что непрестанно около себя слышитъ хорошихъ пѣвцовъ; что-же касается до публики, то она всегда снисходительна къ начинающимъ. Если же Рубини и началъ пѣть на маленькомъ театрѣ, то это потому, что его вначалѣ не хотѣли принять на большой театръ не только какъ пѣвца, но и какъ хориста: онъ не имѣлъ еще голоса—это я слышалъ отъ него самаго... Мы начнемъ не такъ, какъ итальянцы: едва выучитъ оперу, идетъ на театръ. Мы пойдемъ уже какъ артисты, намъ недостаетъ теперь только практики сценической, это сказалъ Романи и всѣ, кто понимаетъ музыку...

*

Флоренція. 23 сентября 1841.

. . . Что-же мнѣ дѣлать, что я долгое время не не могу самъ себѣ добывать хлѣбъ! Повѣрьте, что это не отъ меня зависитъ. Здѣсь такъ трудно для русскаго найти ангажементъ—примѣромъ тому служитъ Артемовскій. Онъ и ангажированъ былъ, но его жестоко обманули итальянцы,

заставили его дебютировать тогда, когда онъ имѣлъ сильное воспаленіе въ горлѣ, и поэтому публикой не очень хорошо былъ принятъ. А послѣ, когда иногда и довольно хорошо пѣлъ, не смотря на болѣзнь, но публика не позабывала перваго впечатлѣнія. По окончаніи сезона, импрезаріо проклятый нарушилъ съ нимъ контрактъ, и не далъ ему ничего за то, что онъ ему пѣлъ. Я надѣюсь быть непремѣнно ангажированъ на карнавалъ, но прежде никакъ не возможно, потому что уже всѣ театры заняты. Умоляю ваше сіятельство, не оставьте меня на это время, а тамъ я надѣюсь, что мое горло мнѣ доставитъ средство добывать на хлѣбъ. По крайней мѣрѣ не откажитесь мнѣ выслать еще хоть тѣ деньги, которыя я нѣкогда получилъ изъ дирекціи, иначе я погибъ. — Надняхъ сюда прибылъ князь Григорій Петровичъ *); онъ меня очень обласкалъ, также здѣсь Гречъ и Андрей Евграфовичъ Кикинъ **). Они всѣ слушали насъ. Князь очень удивился перемѣнѣ моего голоса и очень меня благодарилъ за то, что я сдѣлалъ большіе успѣхи въ пѣніи за границей. Онъ писалъ къ князю Петру Михайловичу объ этомъ, и просилъ его насъ ангажировать въ Россію че-

*) Князь Г. П. Волконскій — сынъ министра двора, князя Петра Михайловича Волконскаго.

**) Инспекторъ надъ русскими художниками въ Римѣ.

резъ годъ, или даже теперь. Онъ говоритъ, что всѣ теноры, которые были въ Россіи долго времени, не стоятъ ничего въ сравненіи со мной. Гречъ обѣщалъ на другой же день послать въ Россію хорошую статью о насъ; но про Артемовскаго всѣ единодушно сказали, что онъ мало успѣлъ, и что лучше-бы сдѣлалъ, если-бъ остался въ придворномъ корпусѣ *).

---

*) Въ пѣвческой капеллѣ.

Матеріалы и замѣтки.

1. Паэзіелло въ Россіи (1776—1784) *).

„Екатерина II Императрица Всероссійская пожелала учредить въ Санктпетербургѣ Театръ. Паесіелло довольно уже извѣстенъ былъ, чтобы обратить на себя вниманіе Великія Монархини. Екатерина Великая удостоила его призова въ Столицу Свою. Онъ пріѣхалъ въ Санктпетербургъ 1776 года и благосклонно принятъ Государынею умѣвшею цѣнить великіе таланты. Во время пребыванія своего въ Столицѣ сей, онъ сочинилъ Оперы: Жители Луны, Ахиллесъ на островѣ Широ, Нитета, Китайскій Идолъ, Мнимые Философы, Севильской Цырюльникъ и Служанка Госпожа. Всѣ онѣ представлены были на вновь открытомъ Театрѣ и приняты съ удовольствіемъ Дворомъ и публикою. Скоро за симъ сочинилъ онъ Ораторію на Страсти Господни, которая играна была въ Санктпетербургской Католической церквѣ.

*) Джіованни Паэзіелло (1732 — 1816) по службѣ въ Россіи былъ предшественникомъ Дж. Сарти. Портретъ его находится въ группѣ итальянскихъ композиторовъ (гравюра Scotti), приложенной къ I вып. „Музыкальной Старины“.

Сіе твореніе, какъ темою взятою имъ для сего изъ прелестной поэзіи Метастазя, такъ равно точнымъ соблюденіемъ правилъ и гармоніи музыки, пріобрѣло всю славу, которую имѣлъ онъ въ Столицѣ сей и по выѣздѣ своемъ оттуда. Ничего не недоставало къ чести Паесіелло во все время пребыванія его въ Россіи. Великая Княгиня, въ послѣдствіи времени Императрица Марія Ѳеодоровна осчастливила его полученіемъ отъ него уроковъ на фортепіанѣ и пѣнія; Высокій Ея Супругъ Наслѣдникъ Россійскаго Престола, Великій Князь, по кончинѣ Екатерины II, блаженной памяти Императоръ Павелъ I удостоивалъ его Своего благоволенія, а Императрица Екатерина II между многими Монаршими милостями Своими подарила золотую шпагу, у которой на ефесѣ изображены были геройскіе подвиги Петра Великаго. Нѣкоторыя обстоятельства между имъ и Дирекціею Театра встрѣтившіяся, заставили его просить увольненія. Ея Величество согласилась на прозьбу его, уволила съ награжденіемъ пенсіи по смерть, и повелѣла выдать четыре тысячи рублей на его проѣздъ".

(Изъ книги: „Жизнь кавалера донъ *Жуана Паесіелло*, знаменитаго сочинителя музыки. Посвященная Ея Имп. Вел. Госуд. Имп. Маріи Ѳеодоровнѣ, Профессоромъ музыки Неаполитанской Корол. Консерваторіи, находящимся при Импер. Моск. Университетѣ *Иваномъ де Доминичись*". Москва, 1818. Стр. 31—32).

2. Репетиціи „Руслана и Людмилы“ въ 1842 г.

„Русланъ“ въ исторіи русской оперы играетъ такую важную роль, что должно быть сохранено каждое извѣстіе, сопровождавшее его постановку. Въ своихъ „Запискахъ“ Глинка вспоминаетъ о первой квартетной пробѣ оперы, состоявшейся 10 августа 1842 г. на квартирѣ матери композитора, при чемъ участвовали въ ней: 1-я скрипка *Месъ и Альбрехтъ* (капельмейстеръ, замѣстившій Кавоса, послѣ его смерти, и дирижировавшій оперой), 2-я—*Вейцманнъ*, віолончель—*Шубертъ*, контрабасъ — *Мемель* (фамилію альтиста Глинка забылъ). Кромѣ композитора, присутствовали теоретикъ *Гунке* и капельмейстеръ *Раль*, сдѣлавшій переложеніе для мѣднаго оркестра (на сценѣ). Въ „Запискахъ“ Кукольника сохранилась дата генеральной репетиціи оперы—18 ноября. Нашлась хронологическая запись спектаклей и репетицій опернаго оркестра, сдѣланная въ свое время однимъ изъ оркестровыхъ музыкантовъ—покойнымъ В. Н. Латышевымъ. Вотъ порядокъ остальныхъ репитицій, предшествовавшихъ представленію „Руслана и Людмилы“:

Октябрь: 7 среда—оркестровая, 8—квартетная, 10—орк., 11—кварт., 13—кварт., 16—кварт., 17—орк., 23—орк., 28— орк., 31—орк.

Ноябрь: 3—орк., 6—кварт., 7—орк., 12—орк.

20—орк., 24 кварт. и орк., 25—орк., 26—орк.— всего было 20 репетицій.

Не прекратились онѣ и послѣ постановки оперы: въ *ноябрѣ*: 28—была орк.; въ *декабрѣ*: 3—орк., въ *январѣ* 1843: 7—кварт., 8—орк., 10—кварт., 13—кварт., 14—орк., 29— кварт.

Возможно, что въ самомъ началѣ опера шла недостаточно твердо, почему и потребовались еще 8 репетицій послѣ представленія.

---

3. Афиша оп. „Эсмеральда" Даргомыжскаго (1853 г.).

Объ этой юношеской оперѣ Даргомыжскаго сохранилось очень мало свѣдѣній; не имѣется даже клавираусцуга ея. Вотъ извлеченіе изъ афиши перваго представленія оперы, возобновленной въ 1853 г.

На Александрынскомъ театрѣ
Въ четвергъ, 24 Сентября.
Русскими придворными актерами представлено будетъ:
Въ пользу актрисы Г-жи Латышевой
въ первый разъ по возобновленіи:

ЭСМЕРАЛЬДА.

Большая опера въ 4 дѣйствіяхъ, съ хорами и танцами музыка соч. А. С. Даргомыжскаго, сюжетъ заимствованъ изъ романа В. Гюго.

Танцы соч. балетмейстера Г. Перро.

Solo на скрипкѣ будетъ играть Г. Дмитріевъ-Свѣчинъ.

Роль Феба Шатоперъ, въ первый разъ будетъ играть Г. Булаховъ.

Дѣйствіе 1-е Цыганскій таборъ.

„ 2-е Балъ.

„ 3-е Преступникъ.

„ 4-е Казнь.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Эсмеральда . . . . . *Г-жа Латышева.*

Фебъ Шатоперъ . . . . . *Г-нъ Булаховъ.*

Клодъ Фролло, Синдикъ . . . *Г-нъ Петровъ.*

Квазимодо . . . . . *Г-нъ Живовъ.*

Флеръ-де-Ли, невѣста Феба . *Г-жа Лилѣева.*

Элоиза . . . . . *Г-жа Колковская.*

Шеврезъ . . . . . *Г-нъ Гумбинъ.*

Гитанъ, начальникъ цыганской шайки . . . . . *Г-нъ Элистовъ.*

Дивертиссементъ,

составленный изъ танцевъ и пѣнія.

(Слѣдуетъ программа изъ 7 №№ вокальнаго и балетнаго дивертиссемента, даннаго въ заключеніе опернаго спектакля!)

4. Программа концерта М. А. Балакирева (1856 г.).

Въ залѣ Ея Высокопревосходительства Г-жи Мятлевой,
противъ Исаакіевскаго собора.
Въ Четвергъ, 22 Марта,
МИЛІЙ БАЛАКИРЕВЪ,
піанистъ,
будетъ имѣть честь дать
МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО.
ПРОГРАММА:

1. Allegro изъ Октета соч. . . . . *Балакирева.*
   исполнятъ Гг. Гельфрихъ, Шмитъ,
   Гумиліусъ, Пиккель, Вейкманъ,
   Шубертъ, Веберъ и Композиторъ.
2. Соло для віолончелля исп. В. А.
   Кологривовъ. . . . . *К. Шубертъ.*
3. а) Nocturno
   б) Scherzo } исп. Композиторъ. *Балакирева.*
4. Два романса будетъ пѣть Г-нъ
   Булаховъ.
5. Соло для арфы исп. *Г. Цабель.*
6. 4 Morceaux de Salon исполнитъ Г. Балакиревъ . . . . . *Глинка. Доргомыжскій. Ласковскій.*
7. Adagio et Finale для скрипки изъ Концерта исп. Г-нъ Пиккель. *Мендельсона.*
8. Большая фантазія на мотивы
   изъ оперы „Жизнь за Царя,“
   исполнитъ Композиторъ . . *Балакирева.*

Начало въ 2 часа пополудни.

Списокъ русскихъ книгъ по музыкѣ, изданныхъ въ 1773—1873 гг.

1) Методическій опытъ, какимъ образомъ можно выучить дѣтей читать музыку, столь же легко, какъ и обыкновенное письмо. Съ французскаго языка переведенъ на россійской *Е. С.* Въ Москвѣ при Университетѣ, на иждивеніе книгосодержателя Христіана Лудвига Вевера, 1773 года. (16 д. 88 стр.).

2) Вѣрное наставленіе въ сочиненіи генералъ-баса при чемъ избѣгая всѣхъ излишествъ и околичностей, предлагаются здѣсь весьма ясно и подробно всѣ новоизобрѣтенные способы, посредствомъ которыхъ каждый чрезъ краткое время все принадлежащее до сей науки съ успѣхомъ понять можетъ, въ пользу и употребленіи не только упражняющихся въ Генералъ-Басѣ, но и всѣхъ играющихъ на фортепіано, клавикордахъ, цитрѣ, гусляхъ, скрыпкѣ, такъ какъ и на духовыхъ инструментахъ, и желающихъ обучиться пѣнію и

основательному познанію музыки, съ присовокупленіемъ наставленія объ аккордахъ и безцыфирьномъ басѣ. Соч. Господиномъ *Д. Келнеромъ*. Перев. съ Нѣмецкаго на Россійской Н. Зубриловымъ. Москва, въ Университ. Типогр. у В. Окорокова, 1791. (Прод. 8 д. 98 стр.).

3) Карманная книга для любителей музыки. На 1795 г. Съ дозволеніемъ Управы Благочинія въ Спб., иждивеніемъ книгопродав. І. Д. Герстенберга и тов., печат. въ типогр. І. К. Шнора (16 д., 18 ненум. стр.+57 стр.+цифирная таблица+35 стр. „музык. табл.“+6 „россійскихъ пѣсенъ“+Catalogue de Livres de Musique. Прилож. портретъ „И. Плеïелъ“).

4) Карманная книжка для любителей музыки на 1796 г. (тоже изд., 16 ненум. стр.+52 стр.+цифирн. табл.+31 стр. „Муз. табл.“+4 россійскія пѣсни соч. г. Козловскимъ +Роспись музык. книгамъ. Прилож. портретъ В. А. Моцарта).

5) Начало, успѣхи и нынѣшнее состояніе роговой музыки. Соч. *Іог. Гинрихса*. Спб., 1796 г. (8 д. XIV+25 стр., прилож. снимки роговъ и музык. таблица. Одновременно вышло нѣмецкое изданіе—оригиналъ книги).

6) Азбука или способъ самый легчайшій учиться играть на гусляхъ по нотамъ. Соч. *И. Померанцева*. Москва, 1802.

7) Историческое разсужденіе вообще о древ-

немъ христіанскомъ Богослужебномъ пѣніи, и особенно о пѣніи россійскія церкви съ нужными примѣчаніями на оное и съ присовокупленіемъ другого краткаго разсужденія о томъ, что алтарныя украшенія нашей церкви сходны съ древними (безъ указанія автора—Митрополита *Евгенія Болховитинова*). Въ Спб. при Свят. Синодѣ. 1804. (8 д. 26 стр.).

8) Основательное скрыпичное училище *Г. Моцарта*. Съ тремя фигурами и одною таблицею. Перев. съ нѣм. языка послѣдняго изданія Павломъ Горсономъ. Въ Спб. при Имп. Академіи Наукъ, 1804 г. (8 д. 206 стр.)

9) Правила гармоническія и методическія для обученія всей музыки, изданныя Господиномъ *Винченцо Манфредини* вторымъ и помноженнымъ изданіемъ на Итал. языкѣ въ 1797 г. въ Венеціи. Съ Итал. на Россійскій перевелъ Степанъ Дехтяревъ. Спб. въ Театр. типогр. 1805. (12 д. 176 стр.).

10) Опытъ вокальной или пѣвческой музыки въ Россіи. Соч. *И. Гончарова*. М. 1808.

11) Полная школа для гуслей *Ѳ. Кушенова-Дмитревскаго*.

12) Полная школа для Форте Піано сочиненная *И. Прачемъ*, или новый легчайшій способъ по которому можно основательно научиться играть на Форте Піано съ изъясненіемъ о нотахъ, объ Италіанскихъ терминахъ и всѣхъ необходимыхъ пра-

вилъ для сего инструмента положенныхъ. Съ прибавленіемъ разныхъ примѣровъ для упражненій состоящихъ изъ Сонатъ, Польскихъ, Рондо, Экосесовъ, Вальсовъ, Кадрилей и нѣкот. народн. пѣсенъ. Спб. при Имп. Акад. Наукъ, 1816 г. (прод. 8 д., 52 стр.).

13) *Грессета* разсужденіе о гармоніи. Пер. съ франц. Павла Дьяконова. Спб. въ тип. Департ. внѣшней торг., 1816 г. (12 д. VI+77 стр.).

14) Жизнь кавалера донъ-Жуана Пассіелло, знаменитаго сочинителя музыки. Посвящ. Ея Имп. Вел. Гос. Имп. Маріи Ѳеодоровнѣ, проф. музыки Неапол. кор. консерваторіи, находящимся при Имп. Моск. Универс. *Иваномъ де Доминичись.* М. въ тип. Авг. Семена, 1818 г. (12 д. 55 стр.).

15) Теорія музыки или Разсужденіе о семъ искусствѣ, заключающее въ себѣ исторію, цѣль, дѣйствіе музыки, Ген.-басъ, правила соч. (композиціи), описаніе инструментовъ, разные роды музыки и все, что относится къ ней въ подробности. Соч. въ Россіи и для Русскихъ *Густавомъ Гессъ де Кальве*, Докторомъ философіи Имп. Харьк. унив., старш. чл. правл. Луганскаго лит. зав., Обер-Гиттен-Фервальтеромъ и чл. разныхъ Общ. Перев. съ Нѣм. рукописи Разумникомъ-Гонорскимъ, Уч. Общ., сост. при Имп. Харьк. унив. членомъ-Ассессоромъ и Спб. Общ. Соревн. Просв.

и благотв. Чл.-Корресп. 2 части. Харьковъ, 1818 г. (12 д. X+304 и IV+372 стр.).

16) Калейдакустиконъ, музыкальное упражненіе, для составленія 214 милліоновъ вальсовъ и болѣе (*Степана Руссова*). 2-е изд. Спб. 1825 г. (12 д. 15 стр.+прил. папки съ нотными таблицами).

17) Драматическій альбомъ для любителей театра и музыки на 1826 г. Изд. *А. Писаревымъ* и *А. Верстовскимъ*. М., у содержателя А. Похорскаго (24 д., 376 стр. и Муз. альбомъ). Ст. XII „драм. альб." – Отрывки изъ исторіи Драматической музыки *А. Верстовскаго*.

18) Музыкальная грамматика или Теорія правилъ музыки (въ вопросахъ и отвѣтахъ состоящая). Соч. Директоромъ и Композиторомъ Миланской королевской консерваторіи *Б. Азіоли* а переведено и издано Д. Дмитревскимъ. Спб. 1826 г. (4 д., VI+92 стр.+10 стр. нотъ).

19) Дамскій муз. кабинетъ, изд. *Дмитревскимъ* Спб. 1828.

20) Практическое руководство къ сочиненію музыки *А. Фукса*. Спб. 1830. г.

21) Лирическій Музеумъ, содержащій въ себѣ краткое начертаніе Ист. Муз. съ присовокупленіемъ: Жизнеописаній нѣкоторыхъ знаменитыхъ Артистовъ и Виртуозовъ оной; разнаго рода анекдотовъ и четырехъ портретовъ отличнѣйшихъ Сочинителей. Изд. *Кушеновымъ-Дмитревскимъ*.

1831 г. Спб. (16 д., X+295 стр. Приложены портреты: Генделя, Гайдна, Бетховена и Моцарта).

22) Николай Паганини, его жизнь, его наружность и нѣсколько словъ о тайнѣ его искусства. Соч. *Г. Е. Андерса*. Перев. съ франц. съ двумя дополн. изъ франц. журн.: Revue de Paris—Ф. С. и Н. П. Спб. 1831 г. (12 д., IV+67 стр.).

23) Музыка, понятная для всѣхъ или краткое изложеніе всего нужнаго, чтобы судить и говорить объ искусствѣ семъ, не учившись оному. Соч. *Фетиса*, издателя журн. Revue Musicale. Пер. съ франц. П. Бѣликовъ. Спб. 1833 г. (12 д., XVI+312 стр.+3 стр. нотъ).

24) О пѣніи въ Россіи *[Ѳ. П. Львова]*. Спб. 1834 г. (16 д., 69 стр.).

25) Музыкальная грамматика. *Н. Финатини*. М. 1835.

26) Исторія музыки соч. *Г. Штаффорда*, съ прим., попр. и прибавленіями *Г. Фетиса*, Пер. съ франц. Е. Воронова. Спб. 1838. (12 д., VIII+399 стр.+2 прил.).

27) Секретъ Маши или средство выучиться музыкѣ безъ помощи учителя. Спб. 1841.

28) Письма *Карла Черни* или руководство къ изученію игры на фортепіано отъ нач. осн. до полнаго усовершенствованія съ краткимъ объясненіемъ генералбаса. Пер. съ нѣм. Спб. 1842 г. (12 д., 98 стр.).

29) Физіологія театровъ, въ Парижѣ и въ провинціяхъ. Соч. *Куайльяка*. Рис. Бируста. Спб. 1843 г. (24 д. 136 стр.).

30) Замѣчанія для Исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи, *В. Ундольскаго*. М. 1846. (8 д., 46 стр.+ 2 табл.).

31) Нѣсколько словъ о правилахъ, необходимыхъ для соч. гармоническаго пѣнія. *А. Ѳ. Львова*. Спб. 1850. (12 д., 16 стр.).

32) Ручной музык. словарь, съ прибавленіемъ біографій извѣстныхъ композиторовъ, артистовъ и дилетантовъ, съ портретами, сост. *Адольфомъ Гаррасъ*. М. 1850. (24 д., XVI+180+II стр.).

33) Исторія италіянской оперы. Соч. *Кажинскаго*. Пер. съ польск. Ѳ. Томашинскаго. Спб. 1851 (12 д., IV+53 стр.).

34) Генералъ-басъ. Соч. *І. Гунке*. Спб. 1852 г. (4 д., 59 стр.).

35) О церковныхъ хорахъ. *А. Ѳ. Львова*. Спб. 1852. (4 д., 59 стр.).

36) Театралъ. Карманная книжка для любителей театра. Спб. 1853. (12 д., IV+122 стр.+ 7 снимковъ и портретовъ и 4 плана театровъ).

37) Подробный разборъ оперы: Жизнь за Царя, посвященный цѣнителямъ таланта М. И. Глинки. *Ростиславъ* [Ѳ. Толстой]. Спб. 1854. (12 д., VI+ 57 стр.).

38) Начальныя свѣдѣнія къ практической му-

зыкѣ, изд. *Ѳ. Дробишемъ*. 2-е изд. М. 1854. (8 д., 28+8 стр. нотъ+2 табл.).

39) Краткое наставленіе, какъ должно поступать при настраиваніи клавіатуръ инструментовъ, чтобы предохранить ихъ отъ преждевременной порчи. Сост. и изд. *Ѳедоромъ Дробишъ*. М. 1854. (8 д., 8 стр.+1 табл.).

40) *Ѳ. М. Толстой*. Три возраста. Дневникъ наблюденій и воспоминаній музыканта-литератора. Спб. 1855. (8 д.).

41) *К. Нейлисовъ*. О хорѣ греческой трагедіи. Варшава, 1856. (8 д.).

42) Большой Московскій театръ и обозрѣніе событій, предшествовавшихъ основанію правильнаго русскаго театра. М. 1857. (12 д.)

43) *А. Ѳ. Львовъ*. О свободномъ и несимметричномъ ритмѣ. Спб. 1858.

44) Совѣты начинающему играть на скрипкѣ. Соч. *А. Ѳ. Львовъ*. Спб. 1859. (24 д.).

45) Лазаревъ и Бетховенъ. Творенія ихъ и музыкальныя заслуги. Спб. 1860. (4 д., 13 стр.+1 прил).

46) Лѣтопись русскаго театра. Сост. *Пименъ Араповъ*. Спб. 1861. (8 д., IV+387 стр.+2 портр.).

47) Руководство къ новѣйшей инструментовкѣ, соч. *Ферд. Глейха*, пер. В. Л. СПБ. 1861.

48) Леченіе болѣзней посредствомъ музыки. Соч. *Густава Гессъ де Кальве*. Пер. съ нѣм. Съ дополненіями. Съ приложеніемъ портрета знаме-

нитаго композитора Фел. Давида.... излечившаго музыкою злокачественную лихорадку въ Яффѣ. М. 1862. (24 д., 43 стр. + 1 портр).

49) Замѣтки объ инструментовкѣ *М. И. Глинки.* СПБ. 1862, изд. Ѳ. Стелловскаго. (16 д. 8 стр.).

50) *Ф. Минюшкій.* Исторія музыки, ея постепеннаго развитія и результатовъ ею достигнутыхъ, отъ первыхъ христіанскихъ временъ до новѣйшихъ. Вып. I. Ростовъ на Д. 1862 (8 д.).

51) Историч. очеркъ русской оперы съ самаго ея начала, по 1862 г. *В. Моркова.* СПБ. Изд. М. Бернарда, 1862. (12 д. 159 стр. + нотн. прил.).

52) *Вл. Морковъ.* Протоіерей Петръ Ивановичъ Турчаниновъ. Его свѣтская, духовная жизнь и муз. заслуги. СПБ. Изд. М. Бернарда, 1861. (120).

53) Джузеппе Верди. *А. Э...нъ.* СПБ. 1862 (12 д.).

54) *Викторъ Аскоченскій.* Протоіерей Петръ Ивановичъ Турчаниновъ. СПБ. 1863 (4 д. съ портр.).

55) Письма о музыкѣ *Іосифа Гунке.* СПБ. изд. М. Бернарда, 1863. (24 д. 68 стр.).

56) Письма *Мендельсона-Бартольди.* Изд. Ѳ. Стелловскаго, СПБ. 1863. (12 д. 60 стр.).

57) Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди. Біогр. оч. *В. Д. Соколова.* СПБ. изд. Бернарда. 1863 (24 д. 59 стр.).

58) *К. В. О.* Замѣтка о пѣніи въ приходскихъ

церквахъ. Любитель церковнаго пѣнія. М. 1864 (16 д.)

59) Къ вопросу о древне-русскомъ пѣніи. *К. В. О.* М. 1864 (16 д.)

60) Краткая біографія Шопена. Изд. Стелловскаго. СПБ. 1864 (12 д.).

61) Музыкальный катехизисъ. Соч. *Лобе.* Пер. съ нѣм. Изданіе Х. А. Оппеля. Варшава, 1864. (24 д., VIII + 166 стр.).

62) Исторія семиструнной гитары, *М. Стаховича.* Изд. Стелловскаго, СПБ. 1864 (12 д.).

63) *І. Шлютеръ.* Обозрѣніе всеобщей исторіи музыки. Пер. В. Бесселя. СПБ. 1866 (12 д.).

64) Руководство къ инструментовкѣ, соч. проф. *А. Ф. Геваерта.* Пер. съ французскаго съ прибавленіемъ партитурныхъ примѣчаній изъ русскихъ сочинителей, проф. П. И. Чайковскаго. Изд. Юргенсона, М. 1866 г. (8 д. 163+70 стр.).

65) Гекторъ Берліозъ, его жизнь и дѣятельность. М. 1867. (12 д., 15 стр.).

66) Краткій историческій очеркъ русской оперы, программа и текстъ историческаго концерта 1867 г. Спб. (12 д.).

67) *Г. Ларошъ.* Глинка и его значеніе въ исторіи музыки. М. 1867. (12 д.).

68) Русская и такъ называемая общая музыка. Изданіе *К. В. О.* М. 1867. (24 д., 35 стр.).

69) *Д. В. Разумовскій.* Объ основныхъ на-

чалахъ Богослужебнаго пѣнія православной грекороссійской церкви. М. 1867. (4 д.).

70) Церковное пѣніе въ Россіи. Профессора Московской Консерваторіи *Дим. Разумовскаго.* 3 выпуска, М. 1867—1869 гг. (12 д., 365 стр.).

71) Русская или итальянская опера. *Московскій обыватель.* М. 1867. (16 д.).

72) Аделина Патти, ея жизнь и артистическая дѣятельность. Перев. съ французскаго съ дополненіями. Спб. 1868 (12 д.).

73) Музыкальная грамота или основанія музыки для не-музыкантовъ. Соч. *Кн. В. Ѳ. О.* Изд. Я. О. Орла. М. 1868. (8 д., 27 стр.).

74) Рихардъ Вагнеръ и его опера „Лоэнгринъ". Замѣтка *А. Фаминцына.* Спб. 1868 г. (24 д., 67 стр.).

75) Прот. *Александръ Сулоцкій.* Замѣчательные по Сибири колокола. Изд. Имп. Общ. Ист. и Древн. Рос. при Моск. Унив. 1869. (8 д.).

76) *Евгеній Альбрехтъ.* О раціональномъ преподаваніи пѣнія и музыки въ школахъ. Спб. 1870. (12 д.).

77) Музыкальный разборъ „Рогнѣды", оп. въ 5-ти дѣйствіяхъ соч. г. Сѣрова. *Ростислава* (Ѳ. Толстого). Спб. 1870. (12 д.).

78) Записки М. И. Глинки (1804—1854). Съ приложеніемъ рисунка, исполненнаго М. Микѣшинымъ въ память Глинки и точнаго снимка съ

подлиннаго предсмертнаго письма его. Изд. „Рус. Стар.“. Подъ ред. В. В. Никольскаго. Спб. 1871. (12 д.).

79) Разборъ оперы „Юдиѳь“, соч. А. Н. Сѣрова. *Ростислава*. Спб. 1871. (12 д.).

80) Новая опера А. Н. Сѣрова „Вражья сила“. *Ростислава*. Спб. 1871. (12 д.).

81) Русская опера въ Кіевѣ, въ сезонъ 1871—1872 гг. Соч. *А. Л—о*. Вып. I. Кіевъ, 1872 г. (12 д.).

82) Десятилѣтіе Баяна, перваго по времени, русскаго общества пѣнія и изящнаго говоренія въ Россіи. Рига, 1873. (12 д.).

83) Очеркъ исторіи оперы и біографій композиторовъ, произведенія которыхъ исполнены на московской сценѣ. *Ивана Мелодина*. М. 1873. (12 д., 47 стр.).

Безъ указанія года изданія.

84) Краткое руководство къ изученію правилъ Композиціи. Соч. *К. Г. Арнольда*. Спб. у К. Ф. Гольца. (4 д., 72 стр.).